

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLÈS BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

NOVEMBRE 1924

**James H. Hyde.** — L'Iconographie des quatre Parties du Monde dans les tapisseries.

**Édouard Michel.** — Un Christ de Pitié au temps des Van Eyck.

**Maurice Roy.** — Dessins composés par Jehan Cousin le Jeune pour des patrons de broderies.

**Hippolyte Buffenoir.** — Une édition illustrée du « Télémaque ».

**Th. Harlor.** — Émile Robert (1860-1924).

**Charles Du Bus.** — Sur quatre hôtels du Marais.  
Bibliographie.

## Cinq gravures hors texte :

*Les Quatre Parties du Monde.* Panneaux d'Aubusson royal (Collection J. H. Hyde, Paris) : héliotypie.

*L'Amérique.* Tapisserie de A. Auwerckx, d'après L. Van Schoor. Ateliers de Bruxelles (Collection J. H. Hyde, Paris) : héliotypie.

*Les Quatre Parties du Monde.* Cartons de G. Maes, pour quatre tapisseries exécutées par J. Van der Beurght à Bruxelles (Collection J. H. Hyde, Paris) : héliotypie.

*L'Afrique.* Tapisserie de V. Demignot et L. Bernini, d'après G. Sagrestani (Musée des Offices, Florence) : héliotypie.

*L'Amérique.* Tapisserie d'après Le Barbier. Ateliers de Beauvais (Collection Gaston Menier, Paris).

31 illustrations dans le texte.

66<sup>e</sup> Année. 751<sup>e</sup> Livraison.

5<sup>e</sup> Période. Tome X.

Prix de cette Livraison : 10 francs.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6<sup>e</sup>)

TÉLÉPHONE : Gobelins 21-29

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, Professeur au Collège de France, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs, musique).

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4<sup>o</sup> carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

*Rédacteur en chef* : M. Louis RÉAU, Ancien Directeur de l'Institut Français de Pétersbourg.

*Secrétaire de la Rédaction* : M. André LINZELER, Bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale.

## COMITE DE PATRONAGE

MM. Albert BESNARD, Membre de l'Institut, Directeur de l'École Nationale des Beaux-Arts ;

Comte M. de CAMONDO, Membre du Conseil des Musées Nationaux, Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

Comte P. DURRIEU, Membre de l'Institut ;

R. KÉCHLIN, Président du Conseil des Musées nationaux ;

L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;

André MICHEL, Membre de l'Institut, Conservateur honoraire des Musées nationaux, Professeur au Collège de France ;

E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'École du Louvre ;

Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;

G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie.

## PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an. . . . . 80 fr. | ÉTRANGER. . . . . 100 fr.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50

## ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

## PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. . . . . 120 fr. | ÉTRANGER. . . . . 140 fr.

Il n'est rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire est envoyé directement au bureau de La *Gazette des Beaux-Arts*, 106, boulevard Saint-Germain, sous l'adresse de M. le Directeur de La *Gazette des Beaux-Arts*.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS  
bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à la revue

## BEAUX-ARTS

dont le prix est de 40 fr. pour la France et de 50 fr. pour l'étranger, et qui paraît le 1<sup>er</sup> et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre, en livraisons de 16 pages in-4<sup>o</sup> carré, avec nombreuses illustrations. Le rédacteur en chef est M. Paul VITRY, conservateur au Musée du Louvre.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique : ventes, expositions, concours, publications d'art, nouvelles de France et de l'étranger, enseignement d'art, musique et décor théâtraux, art appliqué, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour leurs enrichissements et leur activité.



# BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6<sup>e</sup>)

Directeur : Théodore REINACH, membre de l'Institut.  
Directeur-adjoint : Georges WILDENSTEIN, secrétaire de la fondation S. de Rothschild.

## COMITÉ DE RÉDACTION

President : Raymond KOECHLIN, président du Conseil des Musées nationaux.  
MM. André JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie.  
Théodore REINACH.  
Paul VITRY, conservateur des musées nationaux, *Rédacteur en chef de la Revue*.  
Georges WILDENSTEIN.

## PRIX DE L'ABONNEMENT

Paris et Départements. . . . .	Un an	40 fr.	Six mois	21 fr.
Étranger.. . . .	Un an	50 fr.	Six mois	27 fr.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS  
bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à BEAUX-ARTS  
Prix du numéro : Deux francs.

BEAUX-ARTS paraît le 1<sup>er</sup> et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre. Chaque numéro, de 16 pages in-4<sup>o</sup> carré, contient une vingtaine d'illustrations dans le texte.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique : expositions, concours, ventes, publications d'art, nouvelles de France et de l'Étranger, enseignement d'art, musique, décor théâtral, arts appliqués, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour les enrichissements et l'activité de nos collections.

## Sommaire du n° 17

Deux monuments aux morts, par Paul VITRY.

Nouvelles. — Enseignement. — Académies et Sociétés savantes.

Expositions d'art ancien en province : Grenoble, Besançon, Nantes (A. LINZELER).

BULLETIN DES MUSÉES. — *La Vierge d'Isenheim au musée du Louvre* (Paul VITRY). — *Musée du Louvre : Objet d'art du Moyen âge, de la Renaissance et des Temps modernes* (Carle DREYFUS). — *Antiquités orientales*. — *Collections d'Orient et d'Extrême-Orient*. — *Peintures et dessins*. — *Musée de Versailles* (G. B.). — *Musée Galliéra*. — *Musées de Lille*. — *Un musée d'art ancien à Bordeaux*. — *Musée archéologique de Bavay*.

Correspondance de l'Étranger. — Espagne : *L'Exposition internationale des Beaux-Arts de Madrid*, par Margarita NELKEN.

Chronique musicale, par Arthur HOERÉE.

Les Expositions. — *La Société internationale d'Aquarellistes*, par Robert REY.

Décor théâtral. — *A propos des derniers ballets russes* (A. L.).

Les Ventes, par SEYMOUR DE RICCI.

15 illustrations dans le texte.

Pour tout ce qui concerne la rédaction s'adresser au rédacteur en chef de la Revue.

Pour les abonnements, la vente au numéro et les annonces, s'adresser à l'administrateur de la Revue.

Il n'est rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire est envoyé directement au bureau de Beaux-Arts, 106, boulevard Saint-Germain, sous l'adresse de M. le Directeur de Beaux-Arts.



# CAILLEUX

TABLEAUX de MAITRES du XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

*136, Faubourg Saint-Honoré, Paris VIII<sup>e</sup>*

R. C. Seine 93 343

ANTIQUITÉS

OBJETS D'ART ET DOCUMENTS DU MOYEN AGE  
EXPERTISES

## HENRI GARNIER

79, RUE DES SAINTS-PÈRES

TÉLÉPHONE : FLEURUS 36-89

PARIS (6<sup>e</sup>)

## GALERIES KLEINBERGER

PARIS

*9, rue de l'Échelle*

R. C. Seine 171 152

NEW-YORK

*725 Fifth Avenue*

## TABLEAUX ANCIENS

*Spécialités : École Hollandaise Flamande et Primitive*

## JEAN CHARPENTIER

Tableaux Anciens et Objets d'Art

Décorations du XVIII<sup>e</sup> Siècle

*Galerie d'Expositions :*

*76, Faubourg Saint-Honoré, PARIS (VIII<sup>e</sup>)*

R. C. Seine 100 416



# WILDENSTEIN

Tableaux Anciens

Objets d'Art et d'Ameublement

*57, Rue La Boétie*

❁ PARIS ❁

MÊME MAISON .

*647, Fifth Avenue* ❁ **NEW-YORK**



# DUVEEN BROTHERS



LONDON

PARIS

NEW-YORK





L'EUROPE ET L'AMÉRIQUE  
CARTON DE TAPISSERIE PAR LE BARBIER, DOSSIER DE CANAPÉ  
MANUFACTURE DE BEAUVAIS

## L'ICONOGRAPHIE DES QUATRE PARTIES DU MONDE DANS LES TAPISSERIES<sup>1</sup>

---

L'ICONOGRAPHIE des *Quatre Parties du Monde*, sujet parfois interprété par les plus grands artistes de toutes les nations européennes, ainsi que des États-Unis, a intéressé, depuis de nombreuses années, l'auteur de cet article. Au cours de ses recherches dans les divers pays d'Europe, il a trouvé, et lui-même collectionné, un nombre inespéré de matériaux concernant autant la peinture et la sculpture que les arts décoratifs.

N'étant à la vérité qu'un amateur, il est loin d'avoir vu et recueilli toutes les représentations allégoriques de l'*Europe*, de l'*Asie*, de l'*Afrique* et de l'*Amérique* que l'exubérance de l'art de la Renaissance et des siècles suivants introduisit dans l'architecture et la décoration. Cependant, sa documentation est déjà si étendue qu'en esquissant ici le sujet il est obligé de limiter ses observations à une seule des nombreuses manifestations de ce thème si fertile : la *Tapisserie*, se réservant de publier ultérieurement l'ensemble de ses trouvailles en un ouvrage embrassant les arts majeurs et mineurs.

1. L'auteur serait reconnaissant de toutes informations concernant les représentations allégoriques des Parties du Monde dans toutes les branches des arts majeurs et mineurs. Prière d'envoyer les renseignements à : M. James H. Hyde, 18, rue Adolphe-Yvon, Paris.



Depuis la découverte du Nouveau Monde jusqu'à nos jours, les artistes n'ont jamais cessé d'être tentés par un sujet qui, sous ses quatre aspects, faisait appel au sens décoratif et fournissait à l'imagination une inspiration constante. Ainsi stimulés par l'essor nouveau des connaissances géographiques et le goût plus vif des voyages aventureux, les artistes de la Renaissance, dans leur enthousiasme à peindre la jeune Amérique, la dernière de la famille des continents, trouvèrent plus facile et plus logique au point de vue décoratif de grouper les quatre motifs et de placer à son côté ses trois sœurs aînées, dont la représentation symbolique venait d'être révélée par la connaissance retrouvée de l'antiquité.

Les peintres de cartons de tapisserie n'adoptèrent pas le thème avant que les quatre types fussent devenus des conceptions artistiques définies. C'est ainsi que la tapisserie présente, en un sens, un résumé de cette tradition allégorique. Au moment où les métiers des Flandres ajoutent cette nouvelle conception iconographique aux séries mythologiques et classiques tant de fois répétées, l'Amérique s'était révélée une région de vaste étendue et de richesses fantastiques. Les données plus exactes sur les coutumes, la faune et la flore américaines permirent aux peintres et aux sculpteurs de présenter une telle accumulation d'attributs que l'allégorie put atteindre son plein développement. C'est par conséquent avec un intérêt spécial que l'auteur, lui-même américain, veut traiter tout d'abord, après un court aperçu historique, cette forme de l'art en tant qu'elle se rapporte à la figuration des Quatre Parties du Monde.

\* \*

Entre toutes les conceptions antiques relatives aux anciens continents, l'Afrique est la seule qui n'ait pas subi, pour ainsi dire, par les mains des artistes modernes, de modifications essentielles. Certains de ses attributs sont restés identiques à ceux que nous trouvons dans sa première personification connue, celle des monnaies de Juba I<sup>er</sup>, roi de Numidie au 1<sup>er</sup> siècle avant notre ère<sup>1</sup>. La tête de l'Afrique se présente sous des traits féminins, coiffée de la dépouille d'une tête d'éléphant, à la façon d'Alexandre déifié par ses généraux. Cette Afrique de Numidie ne montre pas encore de type ethnique défini. Elle est ici, comme dans la phiale du Trésor de Bosco Reale, au Louvre, et dans l'amulette en bronze du III<sup>e</sup> siècle, trouvé à Berrouaghia, en Algérie<sup>2</sup>, la déesse Africa, si souvent invoquée

1. E. Babelon, *Alexandre ou l'Afrique?* Étude d'iconographie d'après les médailles et les pierres gravées. Aréthuse, Avril, 1924.

2. V. Waille, Note sur l'éléphant symbole de l'Afrique, à propos d'un bronze récemment découvert à Berrouaghia (Algérie). *Revue Archéologique*, Paris, 1891.



à cette époque, et non pas l'indigène du continent africain de la fresque pompéienne de la Maison de Méléagre. Dans celle-ci, nous avons non seulement la personnification de l'Afrique, mais aussi celles de l'Europe et de l'Asie, que le peintre a coiffée, par erreur, de la peau d'une tête d'éléphant. Ni l'Asie ni l'Europe n'ont ici les attributs dont vont les parer les artistes de la Renaissance<sup>1</sup>.

Les représentations allégoriques des Parties du Monde ayant disparu avec la chute du monde antique, les artistes du Moyen âge, dont la plupart s'empressèrent d'enseigner la foi nouvelle au moyen de scènes bibliques, se contentèrent de représenter le monde connu sous la forme du globe divisé en trois parties, sans contour, où parfois seulement peuvent se lire les inscriptions : Europe, Asie, Afrique. Ce fut donc aux artistes de la Renaissance qu'appartint l'heureuse initiative de reprendre le thème séculaire, de l'amplifier et de le présenter comme une nouveauté. C'est pour nous une étude intéressante que de voir comment leur surabondante imagination sut développer le symbole conventionnel de chaque continent et l'enrichir de ses attributs distinctifs. Après avoir commencé par la conception antique de la déesse, cette figure abstraite devint plus tard, avec les connaissances plus précises des lointaines parties du globe, une indigène. Pour les mêmes raisons, chacune de ces figures fut accompagnée d'un animal typique du continent. Au fur et à mesure que les explorations et le développement du commerce apportèrent aux Européens les produits de ces contrées exotiques, ceux-ci vinrent naturellement s'ajouter à l'iconographie, jusqu'à ce qu'enfin l'artiste eût à sa disposition un tel entassement de richesses que le choix en devint plutôt embarrassant.



C'est ainsi que l'Europe, tout en conservant son type royal, se vit quelquefois adjoindre le taureau, perpétuant de cette façon le mythe hellénique, mais plus souvent le cheval, commémorant peut-être ainsi cette autre légende grecque, celle de Neptune qui, voulant faire à sa ville de prédilection un cadeau digne d'elle et qui pût contribuer heureusement à sa prospérité, lui offrit le cheval. La tour que l'Europe tient en main, souvent surmontée d'une croix, allégorie de la forteresse de sa foi, sa couronne royale et sa tiare pontificale, ses armes, son livre, sa mappe-monde, ses instruments de musique, ses pièces d'orfèvrerie, allégories des arts et des sciences, de la guerre et de la paix, sont des symboles nouveaux que l'époque a créés de toutes pièces et que les artistes ont depuis lors reproduits fidèlement.

1. Percy Gardner, Countries and Cities in ancient Art. *Journal of Hellenic Studies*, 1888.





Dans la représentation de l'Asie, la femme blanche des harems, au type aryen, n'est, croyons-nous, rien de plus que la nymphe grecque délibérément choisie comme une représentation abstraite. Sa légère couronne de fleurs est une allusion à ses merveilleux jardins, à moins que son turban, surmonté du croissant, ne rappelle sa foi musulmane, ou sa mitre, l'ancienne coiffure du grand prêtre des Hébreux. On lui voit aussi un brûle-parfums en souvenir des libations de ses princes asiatiques, et un chameau, l'animal indispensable de ses déserts et de ses longues caravanes. Nous reconnaitrons en lui, non seulement un attribut décoratif, mais aussi un symbole du commerce européen avec l'Asie, comme si les artistes de la Renaissance n'oubliaient pas le fait qu'au commerce de l'Italie et des Flandres était due la prospérité matérielle qui nourrissait leur art. Ce commerce, ne s'étant pas étendu loin dans l'intérieur de l'Asie, du monde indou ou chinois, de la religion de Bouddha, de l'Extrême-Orient, en un mot, le peintre ignorera presque tout, sauf au XVIII<sup>e</sup> siècle où les connaissances apportées par les voyageurs développeront le goût chinois qui ne manquera pas d'influencer certains artistes. Nous aurons alors une Asie franchement bouddhique, comme dans les panneaux peints par Fragonard, ou bien représentée par des groupes de Chinois avec leur chapeau pointu, leur longue moustache, leur boussole, leur pagode, dans des encadrements rocaille.

L'Afrique restera celle que nous connaissons déjà, une négresse aux cheveux crépus, aux lèvres épaisses, coiffée de la peau d'une tête d'éléphant dont la trompe se dresse au-dessus de la tête à la façon de l'uraeus égyptien. Mais aussi, parfois, on la verra coiffée de plumes, ou d'un chapeau plat aux larges bords, ou la tête auréolée de flammes, symboles de son soleil tropical, ayant au bras une corne d'abondance, dans la main un scorpion ou une fleur de balsamine. Elle sera accompagnée de l'éléphant ou du crocodile, le terrible animal des eaux du Nil, de l'hippopotame, ou, comme au temps de Rome, du lion, que les artistes donnent aussi parfois à l'Asie<sup>1</sup>.



L'Amérique, dernière née des quatre sœurs, apparaît dans l'art immédiatement après sa découverte. Dès 1493, on publie à Bâle la première lettre de Christophe Colomb à Raphaël Sanchez, trésorier des Rois Catholiques, avec planches gravées sur

1. La première représentation moderne de l'Afrique, que nous connaissons, est une fresque de 1518, du Corrège, souvent intitulée : la Terre, mais c'est bien l'Afrique avec sa peau de tête d'éléphant, sa corne d'abondance, son scorpion, ses épis de blé. *Détail du plafond de la Camera di S. Paolo, Parme.*



bois, dont une représente des hommes et des femmes nus, aux longs cheveux, comme les types sauvages récemment découverts<sup>1</sup>. Le British Museum possède une gravure sur bois où l'on voit des groupes d'Indiens, habillés et coiffés de plumes, probablement imprimée à Augsbourg ou à Nuremberg, entre 1497 et 1504, considérée comme la plus ancienne représentation de l'Amérique<sup>2</sup>. En quatre ans, depuis notre première gravure, on avait beaucoup appris du costume et des mœurs des Indiens. Chez certains artistes, cependant, le manque de connaissance sur le Nouveau Monde les fait hésiter à lui donner un type défini. Pendant quelque temps, son image varie entre celle d'une femme à peau blanche et d'une négresse aux traits franchement africains, pour en arriver au cacique indien, au Mexicain, au Péruvien tel que les premières conquêtes des Cortès et des Pizzaro le firent connaître au monde. C'est celui que les navigateurs ramèneront longtemps en Europe comme un objet de curiosité, à l'instar de Colomb au retour de son premier voyage aux Antilles. Ainsi le type de l'Indien de l'Amérique Centrale et du Sud est fixé pour longtemps comme représentatif de l'Amérique.

Les artistes n'eurent pas à se fier longtemps aux récits des voyageurs et à la légende ; ils surent, au contraire, se bien documenter eux-mêmes sur les coutumes, la faune et la flore des Indes Occidentales. Ceux d'entre eux qui suivaient les expéditions ne manquaient pas de rapporter force croquis pris sur le vif, à moins qu'il ne leur arrivât une mésaventure, comme celle que nous cite le Marquis de Laborde :

« Disent oustre, avoir entré dans ledit pays, bien deux journées avant et le long des costes d'avantage, tant à destre que senestre, et avoir remerché ledit pays être fertile ; pourvuen de force bestes, oiseaux, poissons et autres choses singulières inconnües en chrestienté et dont feu maistre Nicole Lefébure d'Honfleur, qui estait volontaire au viaje, curieux et personnage de sçavoir, avait pourtrayé les façons ; ce qui a été perdu, avec les jours de veaje, lors de piratement de la navire, laquelle perte est à cause qu'ici sont maintes choses et bonnes recherches obmises<sup>3</sup>. »

Ainsi les connaissances ethnologiques se précisèrent, le type Peau-rouge

1. *De Insulis Inventis. Epistola Cristoferi Colon...* Maij M.CCCC.XCijj. Petit in-8, 10 feuilles, 8 gravures sur bois. Bibliographical Notices of rare and curious Books relating to America printed in the XVth and XVIth centuries, in the Library of the late John Carter Brown, by John Russell Bartlett. Providence, 1875, Vol. I, n° 8.

2. Prof. Rudolph Schuller, The oldest known illustration of South American Indians. *Journal de la Société des Américanistes de Paris*. Nouvelle série, tome XVI, 1924 (Voir la reproduction de la gravure).

3. Marquis L. de Laborde, *La Renaissance des Arts à la Cour de France*. Paris, 1856, tome I, page 56 et note 1.



devint général, mais presque toujours accompagné d'un personnage secondaire sous les traits d'un nègre ou d'une négresse.

Mais si quelquefois l'Amérique est symbolisée par un chef indien, la figure féminine reçoit la préférence, et on la voit représentée, comme ses sœurs, par une femme. Elle porte une superbe coiffure de plumes, un pagne et un manteau de plumes multicolores, un perroquet au poing ; elle tient en main un arc, une flèche ou une massue, ses armes primitives, et est accompagnée le plus souvent des animaux de l'Amérique centrale et du Sud — l'alligator du Mississippi et des rivières de la Floride, le tatou, le puma — et d'une tête coupée, en souvenir de ses sacrifices humains et de son cannibalisme. Inutile d'ajouter que l'or, sous la forme de lingots ou de bijoux massifs, proclama le soi-disant pays de l'El Dorado.

Les artistes de la Renaissance et ceux qui les suivirent n'omettront rien, ni la faune, ni la flore, ni les villes connues. On représentera ces allégories partout, dans tous les arts plastiques, et elles ne seront pas des figures les moins pittoresques des cavalcades et des ballets de cour tant appréciés en France comme en Italie sous l'ancien régime. L'Indienne au parasol du « Ballet Royal de l'Amour malade » pouvait avec grâce débiter au grand roi Louis XIV son madrigal de cour :

Quelle précaution peut-on mettre en usage  
Contre tant de Soleils dont on ressent l'ardeur,  
Quand il ne s'agit plus de sauver le visage,  
Et qu'il est question de garantir le cœur !

Parfois aussi la figure humaine disparaîtra pour faire place aux seuls animaux, comme dans les médaillons du plafond du cabinet de travail de l'Empereur à Compiègne, ou bien aux seuls attributs : trophées, chapeaux, comme aux œils-de-bœuf des Grandes Écuries de Chantilly, ou se réduira, comme au plafond de la salle du trône de la Résidence à Munich, à une ruche d'abeilles : l'Europe ; une salamandre : l'Asie ; un palmier : l'Afrique ; une caravelle, le bateau des grands découvreurs : l'Amérique.

Le lecteur peut se rendre compte de quelle variété de matériaux artistiques pouvaient s'inspirer les peintres de cartons pour tapisserie quand, au xviii<sup>e</sup> siècle, ils commencèrent à composer les allégories des *Quatre Parties du Monde*. La place limitée, dont nous disposons, ne nous permet de parler ici que des exemples les plus importants, présentés en groupes et formant un thème iconographique défini.

1. Benserade, *Œuvres*. Paris, 1697, tome II, p. 180.



\*  
\* \*

On connaît la splendide série des broderies de laine de l'Hôtel de ville de Beaugency, du commencement du xvii<sup>e</sup> siècle, sortant probablement, d'après M. Guiffrey, des ateliers de Tours ou de Blois, où des métiers de broderie étaient en pleine activité vers 1630-1640, et dont quatre sont des allégories des *Parties du Monde*. Elle est suffisamment importante en raison



L'AFRIQUE  
BRODERIE DE LAINE DES ATELIERS DE TOURS OU DE BLOIS  
COMMENCEMENT DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Hôtel de ville de Beaugency.)

de ses dimensions et de sa valeur décorative pour prendre place parmi les meilleures que l'art du tapissier ait jamais produites <sup>1</sup>.

L'Afrique, dont nous donnons ici une reproduction, n'a pas les caractères que nous lui trouvons habituellement, sauf qu'elle a la peau brune et qu'elle est fort peu vêtue, comme l'exige son climat tropical. Cependant, nous ne lui voyons pas les traits d'une négresse et sa hallebarde n'a rien non plus d'africain. Son riche turban et sa grappe de raisin, son allure de chasse-

1. Jules Guiffrey, Les broderies de la ville de Beaugency. *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. III, p. 145. Année 1898.



resse, indiquent l'Afrique du Nord musulmane aux riches vignobles, aux coteaux giboyeux. La luxuriante gerbe de blé, qu'elle tient ordinairement au bras, est portée cette fois par un homme au teint brun, habillé d'une ceinture faite de dépouilles de gibier. Le léopard, le hérisson, le petit éléphant, à l'allure d'ivoire asiatique, qu'on aperçoit au loin dans la profonde clairière où un noir tend son arc, font de l'ensemble un tableau pittoresque et des plus artistiques. Notons en passant que dans cette série, comme il arrivera parfois dans l'art français, l'Europe, avec sa robe semée de fleurs de lys, est assimilée à la France.

Le charme, la fraîcheur, la finesse d'exécution de ces tentures où le vert, le bleu et le jaune dominant dans toutes leurs gammes, la valeur décorative des groupes, la profondeur de leurs paysages de forêts, peuplées d'animaux et coupées de clairières aux lointains horizons, leur donnent un intérêt d'art tout spécial.

Une suite non moins curieuse, ovale, du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, probablement destinée à des dessus de portes, nous offre une conception entièrement différente. L'imagination, la verve, le pittoresque ont fait place ici à quatre personnifications classiques qui rappellent beaucoup certaines gravures flamandes du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. Ces tapisseries, dont nous donnons une reproduction, sont d'un très beau coloris où le rouge domine. On ne sait leur provenance, mais on les croit d'Aubusson.

Dans la deuxième période de leur épanouissement, les métiers de Bruxelles vont nous donner quatre séries différentes et des plus intéressantes des Quatre Parties du Monde. Le hasard des recherches a permis à l'auteur d'ajouter à sa collection une des plus belles de ces tapisseries : l'*Amérique*, qui fait partie d'une tenture de quatre panneaux de laine et soie, signés L. Van Schoor et en bordure A. Auwercx, portant la marque de Bruxelles. Cette même suite fut exécutée, d'après les cartons de Van Schoor, par l'atelier de Van den Hecke entre 1690 et 1700 et par celui de Josse de Vos, qui travaillait pour l'empereur, Charles VI d'Allemagne, en 1713<sup>1</sup>. On pouvait en voir une série à Bruckburn Priory, dans le Northumberland ; une *Asie* se vendit en 1905 à la galerie Georges Petit : elle était signée : L. Van Schoor et Judocus de Vos<sup>2</sup>. Le comte Ensenberg exposait à Vienne, en 1890, l'*Europe* et l'*Amérique* d'Auwercx<sup>3</sup> ; mon ami, M. Lewis Einstein, ministre des États-Unis à Prague, possède la même tapisserie. Peut-

1. Fonds Pinchart : Fiches de Tapissiers Bruxellois. Bibliothèque Royale, Bruxelles.

2. Catalogue de la Collection de M<sup>lle</sup> XXX. Première vente. Galerie Georges Petit, Juin, 1905, N° 66 (V. reproduction).

3. A. von Riegl, Die Gobelins-Ausstellung in Oesterr. Museum. *Mittheilungen des K. K. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie*. Mars, 1890





LES QUATRE PARTIES DU MONDE.  
 Panneaux d'Aubusson royal. Fin du xvii<sup>e</sup> siècle.  
 (Collection J. H. Hyde, Paris.)







être est-ce celles qui suscitèrent l'enthousiasme du tapissier qui, emmené par le grand Roi au siège de Mons et « désireux de visiter les fabriques de Bruxelles, y vit sur les métiers, pour Son Altesse Monseigneur le duc de Bavière (Maximilien), alors gouverneur des Pays-Bas, des pièces dignes qu'on en fasse mention, comme les Quatre Parties du Monde...<sup>1</sup> »

On y sent très fortement l'influence française, en même temps que celle de Rubens dans la richesse et l'abondance de l'allégorie ; l'ensemble est à la fois très décoratif et très réaliste. La large et riche bordure de fruits, de fleurs et d'animaux marins porte l'inscription du continent.

Van Schoor excella vers le dernier quart du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle. Van Vessen, le célèbre marchand de tableaux et de tapisseries d'Anvers, lui commandait en 1694 des patrons à sujets de nymphes et de déesses<sup>2</sup>. Une des tentures d'Albert Auwercx provoqua l'admiration d'Albert Jacquemart qui la trouva « superbement réussie, et les fonds, surtout les marines, d'une légèreté charmante. Les larges bordures de fleurs, de fruits, de poissons et d'animaux marins sont d'une fermeté et d'une vérité dont rien n'approche<sup>3</sup>. »

Ce jugement si favorable peut s'appliquer en tous points à celle qui nous occupe. Le paysage marin avec ses superbes galères, sur lequel se détache le groupe symbolique, ses tons bleutés, sa fermeté de dessin et sa légèreté d'exécution sont admirables. Les personnages, aux tons clairs et chauds, se groupent avec beaucoup d'art ; la richesse des costumes, l'harmonie des tonalités sont dignes de la plus belle époque de Bruxelles. La figure principale, en costume de ballet de cour Louis XIV, accompagnée d'un alligator, est coiffée d'un magnifique panache orné de perles ; les plumes reparaissent dans ses jarretières. La flèche qu'elle présente d'un geste élégant, l'arc qu'elle tient au poing sur la hanche, lui donnent une allure à la fois théâtrale, conventionnelle et charmante. Les personnages de sa suite, richement parés, des perroquets au poing, élégamment groupés autour de vases remplis de perles et de pierres précieuses, de plantes exotiques et de coquillages marins, constituent un tableau des plus décoratifs.

Les *Parties du Monde* semblent alors un sujet favori des tapissiers bruxellois. Non seulement on les fait un peu partout, dans toutes les dimensions, avec ou sans bordures, selon les commandes, comme nous les rencontrerons plus tard, mais en même temps qu'Auwercx, de Vos et Van den Hecke, Gerard Peemans met à exécution la tenture d'après les cartons de David Teniers le jeune, Van der Beurght celle d'après Godefroid Maes ; enfin,

1. J. Deville, *Recueil de statuts et documents relatifs à la corporation des tapissiers*. Paris, 1875, p. 116.

2. Fonds Pinchart. Carton I. Archives d'Audenarde. Bibliothèque Royale, Bruxelles.

3. Albert Jacquemart, *Histoire du Mobilier*. Paris, 1876. p. 149.



vers 1750, Van der Borghet donnera la dernière en date que nous connaissons de cette série bruxelloise.

Grâce à l'amabilité du comte de Périnat, de Madrid, nous pouvons reproduire ici l'*Europe*, de la suite des Quatre Parties du Monde, portant la signature : D. Teniers Jun. Pinx. Sur celle de l'*Afrique* se lit le nom de G. Peemans, qui travailla de 1665 à 1703 environ. Elles ornent une grande salle basse et sont clouées dans la boiserie de telle façon qu'il était difficile de les déposer pour les photographier et que le recul n'a pas permis de prendre l'écusson portant le titre : *Europa*. Dans ce groupe, sans bordure, l'artiste a totalement négligé le paysage : il a concentré toute son attention sur la figure féminine, classique, et ses attributs. La richesse de l'allégorie, les tons chauds, les lourdes draperies de brocart, les massives colonnes que surmontent des guirlandes de fleurs et de fruits soutenant l'écusson, la profusion d'attributs et le réalisme de certains d'entre eux, — l'énorme botte d'asperges et le moissonneur à la faucille — rappellent à la fois l'école de Rubens et celle de David Teniers père.

Une variante de cette série, n'offrant que les groupes, sans les colonnes, signée : G. Peemans, s'est vendue en avril dernier chez Christie à Londres 2 800 guinées<sup>1</sup>.

Il y a quelques années, certains marchands européens offraient aux collectionneurs quatre tapisseries allégoriques des Parties du Monde, sans signature ni marque, attribuées à Bruxelles ou à Lille, qui attirèrent fortement notre attention. Depuis lors, nous avons pu acquérir quatre études pour les cartons de ces tapisseries, sous la forme de quatre petits tableaux peints à l'huile, signés G. Maes, que nous reproduisons. Il ne fallait que les comparer avec nos documents pour s'apercevoir qu'ils étaient identiques aux pièces dont nous venons de parler ; seules les bordures avaient été ajoutées. Nous pouvions donc en déduire que ces tapisseries avaient été exécutées dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et dans les Flandres ; on sait que Godefroid Maes était doyen de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1683 et qu'il mourut en 1700. MM. P. W. French and Co, de New-York, possèdent la même tenture aux armes de Bruxelles et signée en bordure du tapissier : J. V. D. Beurcht. Cette même suite fut décrite, à l'époque de son exécution, probablement vers 1700, par un tapissier de Bruxelles qui en donne une explication succincte, la dit être « la plus grande partie de soye, d'une fabrique et desseing extraordinairement belle, et d'une force de couleurs surpassant tout ce que l'on a fait jusqu'à

1. Catalogue of Fine Tapestries, from the collection of the late Duke of Brunswick-Luneburg, formerly the Duke of Cumberland... sold by Messrs Christie, Manson and Woods, April 3<sup>rd</sup>, 1924. London, n° 103.







L  
Tapisserie de A. Au  
Fin du xvii<sup>e</sup> si  
(Collection





es L. Van Schoor.  
de Bruxelles.  
, Paris)

guerre, et plusieurs autres variétés trop longues icy à déduire, consistant en quatre pièces, à sçavoir l'*Europe*, l'*Afrique*, l'*Asie* et l'*Amérique*<sup>1</sup>. » Les personnages, des femmes, resteront plus ou moins ceux que nous venons de rencontrer ; le décor seul changera. L'architecture italienne de l'époque sert de fond à l'*Europe* ; la pagode chinoise, « bizarre invention de tour avec des clochettes pendantes à la mode du pays, » orne le paysage de l'*Asie* ; les « hautes pyramides », nous dit notre tapissier, « qui ont servi de tombeaux aux roys d'Egipte », celui de l'*Afrique*, « une femme moresque, en forme de chasseuse », qui semble avoir délaissé sa couronne et ses bracelets de femme primitive pour de plus riches parures ; le paysage, très mexicain, de l'*Amérique*, avec sa haute colline dénudée surmontée d'une chapelle catholique, que notre Bruxellois nomme « la montagne Potosi avec l'église au bout où l'on travaille aux mines comme aussy les maisons et moulins à vent où la matière se prépare et se forme en baros, dont on void plusieurs pièces embas avecq les espèces de diverses monnoyes », montre à quel point les artistes flamands, eux-mêmes libérés de l'Espagne, étaient imbus des traditions et de l'influence espagnoles au point de se souvenir de façon aussi exacte de ses vieilles colonies. La série fut payée, toujours d'après le même, quatre pistoles l'aune de Bruxelles, soit 516 pistoles.

N'est-il pas curieux de noter en passant que Van Schoor, Teniers et Maes sont tous les trois anversois ? Le spectacle qu'ils eurent depuis leur enfance dans le grand port de mer, les étranges peuples qui devaient alors se mêler sur ses quais à côté des ballots en destination ou provenance des Quatre Parties du Monde, étaient bien faits pour leur inspirer ces fantaisies exotiques et donner une ample matière à leur imagination.

Non moins intéressante est la tenture exécutée vers 1756 par l'atelier de Peeter Van der Borcht, qui pourrait bien être celle citée dans le mémoire du comte de Cobenzl, ministre plénipotentiaire aux Pays-Bas, où il dit qu'actuellement (1756) s'achève, ou est prête d'être achevée, une tenture des *Parties du Monde*<sup>2</sup>. De cette suite nous connaissons trois répliques, l'une dans l'ancienne collection impériale de Vienne, l'autre chez lord Falmouth, à Mereworth Castle, la troisième dans une seconde résidence anglaise, Nostell Priory. La série de Vienne, qui porte la marque de Bruxelles et la signature du tapissier, est reproduite dans la « Wiener Gobelins Sammlung », publiée à Vienne en 1921-1922. On sait, d'autre part, qu'après la mort de Peeter

1. Fonds Pinchart. Carton II. Bibliothèque Royale, Bruxelles.

2. Mémoire non daté du Comte de Cobenzl, Ministre plénipotentiaire aux Pays-Bas. Sa correspondance avec le Président du Conseil Impérial Autrichien, comte Ferdinand de Harrach (Archives. Section d'État et de Guerre n°1139 (987), mai, juin, juillet 1756), Bruxelles.





# LES QUATRE PARTIES DU MONDE

Cartons de G. MAES, pour quatre tapisseries  
 exécutées par J. VAN DER BEURGH à Bruxelles. Fin du xvii<sup>e</sup> siècle.  
 (Collection J. H. Hyde, Paris.)





Van der Borcht, on vendit, le 9 juillet 1763, les tentures qu'il avait délaissées et dont les dessins avaient été fournis par le fameux Maximilien de Haese, peintre de Marie-Thérèse<sup>1</sup>. Serait-il l'auteur des cartons ? On serait tenté de le croire quand on lit la description de cette même série, vendue à Cologne en 1901, sous l'appellation des Cinq Parties du Monde (*sic*). Celle qu'on n'avait pas hésité à intituler l'*Australie*, quoique les voyages de Cook ne datent que de 1770, portait les initiales : D. H. (de Haese ?)<sup>2</sup>. Seul un artiste ayant vu l'Italie a pu concevoir cette mascarade, dans un paysage de la vieille Rome. Le char de l'Europe, tiré par quatre chevaux caparaçonnés, conduits par un guerrier travesti à l'antique, où trône l'Europe sur le taureau, s'avance le long du Tibre au milieu d'une foule en délire, masquée et costumée. Au loin, on aperçoit le château Saint-Ange et son pont jeté sur le fleuve. Le Pèlerinage à la Mecque, avec ses chameaux à l'allure lente et majestueuse, harnachés de riches tapis de l'Orient, ses groupes d'hommes à turbans et son paysage avec des ruines de l'Asie-Mineure, est une nouvelle interprétation de l'Asie, des plus heureuses d'ailleurs. Nous reconnaissons moins l'Afrique dans le banquet en plein air, au milieu d'un parc à l'italienne, de personnages européens du XVIII<sup>e</sup> siècle et dont quatre seulement sont noirs et coiffés de plumes ; et il convient de faire un certain effort d'imagination pour accepter ce chef nègre, coiffé de plumes, comme une personnification de l'Amérique. En effet, quelles raisons peut-il bien avoir pour recevoir les objets précieux que viennent lui offrir des femmes qui ne sont rien moins que des paysannes italiennes ? Cependant, l'artiste a pris soin de grouper aussi sous un haut palmier des personnages aux chapeaux de plumes, munis d'arcs et de flèches, accompagnés de singes, d'éléphants, — on n'a jamais vu d'éléphants en Amérique, — et d'alligators. Nous nous rangerons cependant à l'avis des experts qui ont intitulé cette pièce : l'*Amérique*.



Les tapissiers des Flandres, qui s'étaient à cette époque dispersés un peu par toute l'Europe ; à Amsterdam, à Mortlake, à Florence, à Paris, à Madrid, — chaque cour royale et princière voulant avoir ses métiers, — avaient apporté avec eux non seulement leurs connaissances techniques, mais encore leurs cartons. Ceux-ci inspirèrent souvent les jeunes peintres, qui donnèrent

1. Wauters, *Bulletin des Commissions Royales*, t. 17, p. 184.

2. *Die Innen-Ausstattung des von Wespisen'schen Patrizier-hauses zu Aachen*. Cologne, 8 octobre 1901. N<sup>os</sup> 72-76 (La pièce intitulée : l'Australie représente en réalité l'Afrique. Celle intitulée : l'Afrique est un tout petit morceau de 35 × 60 centimètres, non reproduit dans le catalogue).

alors aux vieux thèmes une nouvelle interprétation, ou bien ils furent parfois copiés textuellement. C'est ainsi qu'à Amsterdam nous voyons les Baert mettre deux fois sur le métier la belle tenture des *Quatre Parties du Monde*, d'après Van Schoor, dont une pièce portait la signature : A. Baert, Amst. 1735 ; une *Europe* de cette suite est conservée à l'Hôtel de ville de Leeuwarden, en Hollande<sup>1</sup>. Et c'est probablement à Audenarde que fut exécutée la belle tenture allégorique des *Quatre Parties du Monde* appartenant à mon ami, M. Eugène Higgins. Elle date de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle.

Un peu plus tard, en 1730, la Manufacture de Florence terminait la splendide tenture des *Quatre Parties du Monde*, qui sont dans les réserves de la Galerie des Offices, et que nous ne pûmes voir que grâce aux démarches de l'aimable critique d'art italien, M. Ugo Ojetti. Ces magnifiques panneaux décoratifs, au style noble du xviii<sup>e</sup> siècle italien, avec leur mélange d'éléments chrétiens et mythologiques, où chacune des figures de femmes allégoriques des continents est accompagnée d'un fleuve dans le genre antique, de dieux de l'Hellade et de personnages symboliques des diverses religions, annoncent de façon évidente le règne de Tiepolo qu'allaient se disputer les cours européennes. Dans les bordures, ce que nous n'avions pas rencontré jusqu'ici, se voient des médaillons en camaïeu offrant une seconde allégorie, conventionnelle, du continent. Ces caractéristiques se remarquent surtout dans l'*Afrique*, que nous reproduisons ici, où Amphitrite, symbole des océans qui l'entourent, Jupiter et son aigle, accompagnent un enfant couché dans une auréole de lumière, qui semble symboliser la foi chrétienne. Non loin du groupe central, le Nil, sous la figure d'un beau vieillard, entouré d'enfants, se présente tel que le concevait l'antiquité. Si l'on veut marquer une supériorité, peut-être le panneau de l'*Amérique* serait-il le plus beau, par l'équilibre des groupes et l'harmonie des couleurs. L'*Europe* est accompagnée d'un groupe de femmes tenant les attributs des arts et des sciences, tandis que les angelots jouent avec des animaux familiers. L'*Asie*, où peuvent se lire les signatures : Vittorio Demignot F., Gaetano Brusco F. A. D. 1719 et Leonardo Bernini F., est aussi représentée par un groupe de femmes accompagnées de fleuves et d'un tigre. Enfin, l'*Amérique*, avec ses gracieuses Indiennes, un nègre lisant une carte marine, se détache sur le fond de l'Océan où Vénus monte une galère près d'une mine d'or qu'exploitent des

1. H. Göbel, Holländische Wandteppich-Manufakturen. *Der Cicerone*. Nov. 22, 1922 (Voir la reproduction).

Voir aussi : Catalogue des antiquités, curiosités, porcelaines et faïences... collection d'un amateur distingué à Harlem, Vente les 16-18 février 1890 à Amsterdam. N° 793 (6 tapisseries, annonce-t-on, dont l'Asie-Mineure et la Polynésie : qui ne sont en réalité que des morceaux détachés des autres. La Polynésie (?), que l'on reproduit, est un morceau de l'Amérique. Voir les reproductions).





L'AFRIQUE

Tapisserie de V. DEMIGNOR et L. BERNINI,  
d'après G. SAGRESTANI. XVIII<sup>e</sup> siècle.  
(Musée des Offices, Florence.)





Indiens et des Noirs. Dans le ciel, Phaéton dirige son quadrigé vers le Zodiaque. Les cartons sont de Giovanni Sagrestani, peintre florentin, qui les exécuta à partir de 1715, les bordures de Stefano Papi. Elles furent tissées sur l'ordre de Jean-Gaston de Médicis, par Leonardo Bernini et Vittorio Demignot, les deux plus habiles tapissiers de la manufacture florentine, et n'auraient certainement pas été désavouées par les grands Médicis eux-mêmes. Nous reconnaitrons avec M. Conti que « la lumière est parfaitement distribuée dans les groupes, le coloris très beau et agréable, les animaux, les fruits et les fleurs sont traités avec fermeté, l'air et les lointains avec légèreté ; enfin le style décoratif est noble au plus haut point et Sagrestani s'y montre un artiste insigne<sup>1</sup>. » Müntz y voit le testament artistique de la Manufacture de Florence.

Qu'en pensèrent les Florentins qui purent, si l'on en croit les paroles d'un contemporain, les contempler à leur aise en janvier 1738, lors de l'entrée du grand duc François III et de la grande duchesse Marie-Thérèse d'Autriche dans leur belle cité :

« Tutta la mentovata strada da ambedue le parti era magnificamente apparata de piu superbi ed eccellenti arazzi che fossero stati fabricati in detta Arazzeria, i quali arrecavano non ordinario stupore ai riguardanti. Quattro di essi rappresentavano le Quattro Parti del Mondo<sup>2</sup>... »

Charles III d'Espagne voulut aussi protéger sa Manufacture de Madrid et s'empessa de commander à Antoine-Raphaël Mengs, qu'il avait mis à la tête de la Manufacture de Tapisseries de Santa Barbara, une série de 77 pièces de laine, soie et or pour sa chambre à coucher, qui furent exécutées vers 1770, d'après les cartons de Guillaume Anglois. Les quatre courtines montrent des médaillons allégoriques des Parties du Monde : des femmes accompagnées d'animaux dans un style purement conventionnel. Dans leurs « Tapisseries de la Maison Royale », MM. Tormo Monzo et Sanchez Cantón nous font savoir que « toutes les pièces sont du même style et de richesse égale ; les ornements sont analogues et offrent en réalité de grandes variétés dans le détail des fleurs, guirlandes, camaïeux, animaux, etc. L'ensemble, conçu avec un goût et une élégance parfaite, est exécuté avec le plus grand soin. On peut présenter ce travail, » ajoutent-ils, « comme l'œuvre capitale de la Manufacture de Santa Barbara au temps de son apogée industriel. Nous donnons la reproduction d'une courtine ornée de jolies fleurs en guir-

1. C. Conti, *Ricerche storiche sull'arte degli arazzi in Firenze*. Firenze, 1876, p. 29 et ss.

2. Relazione dell'Ingresso fatto in Firenze dalle Altezze Reali del Serenissimo Francesco III, Duca di Lorena, e di Bar, etc. Granduca di Toscana, e della Serenissima Maria Teresa, Arciduchessa d'Austria, Granduchessa di Toscana, il 20 Gennaio 1738. In Firenze, 1738, p. 7.

landes gracieuses qui rappellent le goût classique, quelques trophées, de belles grues exotiques et, dans les médaillons, une déesse assise, avec un cheval derrière elle<sup>1</sup>... » Les auteurs, comme on le voit, n'ont pas reconnu dans la déesse assise, avec un cheval derrière elle, la personnification de l'*Europe*.

\*  
\* \*

Comme chacun sait, les manufactures des Flandres, d'Angleterre et de Florence allaient être pour longtemps éclipsées par la Manufacture Royale des Gobelins. Les *Parties du Monde* furent aussi un sujet favori de Charles Le Brun, dont nous rappellerons le beau plafond de l'Escalier des Ambassadeurs de Versailles, détruit en 1752. Il existe de Le Brun quatre grandes toiles, cartons de tapisseries, allégories des continents, vendues à Paris en 1903. Le catalogue de la collection donnait, avec la reproduction de l'*Europe*, la description suivante : « L'Europe, l'Asie, l'Afrique, l'Amérique, représentées par des figures de femmes des diverses races dans leurs costumes et avec les attributs qui leur sont propres. A leurs côtés, des enfants symbolisent les ressources de chaque partie du monde. Elles sont encadrées d'une composition d'arabesques à mascarons, coquilles, trophées, bouquets de fruits, le tout sur fond d'or. Quatre admirables panneaux décoratifs<sup>2</sup>. » Nous avons essayé, mais en vain, de les retrouver. Les tapisseries pour lesquelles ils étaient peints ont-elles jamais été exécutées ? M. Fenaille ne les mentionne pas et les Gobelins les ignorent.

D'autres cartons du xvii<sup>e</sup> siècle, dont on ne peut affirmer qu'ils aient jamais été reproduits en tapisserie, sont en possession de l'auteur. Les continents y sont personnifiés par des femmes accompagnées d'animaux dans des arabesques et rinceaux de feuilles d'acanthé. La France, avec sa robe semée de fleurs de lys, personnifiant l'Europe, indique sans contestation leur pays d'origine.

Le catalogue de la collection de M<sup>me</sup> Gentil de Chavagnac, vendue en 1854, annonçait quatre grandes tapisseries des Gobelins représentant les *Quatre Parties du Monde*, composition, ajoutait-on, d'une grande richesse et d'un bel effet. Que sont-elles devenues ? Personne n'en fait mention. Étaient-elles bien des Gobelins ? Toutes questions qu'il serait intéressant de résoudre et dont nous laissons le soin à des écrivains plus compétents dans l'histoire de la tapisserie.

Nous ne pouvons aussi que regretter la disparition dans l'incendie des

1. E. Tormo Monzo y F. J. Sanchez Cantón, *Los Tapices de la Casa del Rey N. S. Madrid*, 1919, p. 167-9, pl. L.

2. Catalogue de la Collection de M<sup>me</sup> C. Lelong. Paris, avril 1903. N<sup>os</sup> 29 à 32.





L'AMÉRIQUE

Tapiserie d'après Le Barbier.

Fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ateliers de Beauvais.

(Collection Gaston Menier, Paris.)





Tuileries de mai 1871, des quatre portières allégoriques relatives à notre sujet. Elles faisaient partie d'une suite d'après Lemonnier et Dubois et avaient été exécutées sur fond vert en 1808, aux Gobelins, sur commande de l'Empereur.

Un des plus curieux exemples de réadaptation de cartons nous est donné dans la copie faite en Russie de la célèbre *Tenture des Indes*, dont une suite avait été offerte par Louis XIV à Pierre le Grand. Cette tenture touche de très près à notre sujet, mais comme elle n'illustre que les Indes orientales et qu'aucun artiste n'a jamais songé à la compléter par les autres parties du monde, nous n'y insisterons pas. La Manufacture de Saint-Pétersbourg ne se contenta pas de la copier, mais elle en prit quelques panneaux pour compléter des suites allégoriques des Parties du Monde. C'est ainsi que l'on connaissait avant la guerre une série avec titre et signature en russe, la bordure imitant un cadre doré, datée de 1741, dans laquelle l'Afrique était la copie exacte du « Roi porté par deux Maures » de la tenture des Gobelins. Aux Écuries Impériales on pouvait voir aussi une copie de trois des Parties du Monde d'après Maes, dont nous avons parlé plus haut, plus une autre de la *Tenture des Indes* : L'Indien chassant, que les Russes intitulaient : *L'Australie*<sup>1</sup>.

\*  
\* \*

Les magnifiques tentures allégoriques des *Parties du monde*, de Beauvais, d'après les cartons de Le Barbier, parmi les plus belles et les plus intéressantes à cause de leur destination, et qui sont actuellement dans la collection de mon ami, M. Gaston Menier, sénateur, nous transportent loin de toutes les conceptions iconographiques conventionnelles, décoratives ou simplement pittoresques dont nous venons de parler. Ce n'est pas seulement la beauté des personnages, l'élégance des groupes, la valeur décorative de l'ensemble que l'artiste a su réaliser, il s'est surtout inspiré des faits historiques si importants de son époque et des idées philosophiques qui commençaient à bouleverser les rapports sociaux et internationaux. Après les longues guerres des siècles de Louis XIV et de Louis XV, après l'indépendance des colonies anglaises de l'Amérique du Nord, une ère nouvelle, croyait-on, allait s'ouvrir pour l'humanité, une ère de paix et de labeur heureux. Le traité de Versailles de 1783, en réglant définitivement la question nord-américaine, assurait aux grandes nations la possibilité de plus larges échanges commerciaux avec ce continent. Les regards étaient tournés depuis longtemps vers l'Extrême-Orient, qui se révélait de plus en plus aux voyageurs

1. *Ecuries Impériales*. Saint-Pétersbourg, 1891, pl. 115 à 118.

et ouvrait ses routes au commerce ; la France commençait à s'intéresser à l'Afrique si proche et si pleine de promesses. C'est tout cela que le peintre a essayé de rendre dans ces tableaux représentatifs d'une période unique en France, dont les conceptions idéalistes et scientifiques allaient ouvrir une époque nouvelle dans les relations du monde.

Ces tentures étaient en parfait accord avec les goûts nouveaux, elles répondaient à un véritable besoin, comme nous pouvons en juger par cette lettre de Vergennes au ministre des Finances, du 12 juillet 1783 : « On promet depuis longtemps de nouveaux tableaux à la manufacture de Beauvais, dont le travail languit parce que le public paraît dégoûté des anciens genres, et il serait bien essentiel que ce projet (la vente de tapisseries provenant du dépôt des Affaires Étrangères) fût suivi avec activité ; permettez-moi, Monsieur, de le recommander à votre considération, pour la satisfaction des amateurs et pour la prospérité de l'établissement. »

Dans son mémoire, l'auteur, qui n'a pas signé, continue : « En conséquence, le Sr De Menou, directeur-entrepreneur, demande que vu la préférence que l'étranger semble accorder à cette manufacture, les demandes considérables qu'on lui fait des dites tapisseries et le nombre des ouvriers qui augmente chaque année, il lui soit alloué la somme de 1 800 l. qui reste due à ladite manufacture pour lui procurer les tableaux de deux tentures extraordinaires des sujets choisis de goût et distingués. » En 1786 cette somme fut donc versée à Beauvais « pour être employée en tableaux de deux tentures, ci-après ordonnée par le Ministre et M. de Montaran.

4 tableaux des quatre parties du monde, 2 canapés et	
12 fauteuils assortis ensemble. . . . .	10 000 l.
4 autres tableaux des arts, sciences, agriculture, com-	
merce et 2 canapés et 12 fauteuils ensemble. . . . .	10 000. l <sup>1</sup> .

Le roi Louis XVI, désireux de sceller par un acte de courtoisie l'amitié des deux peuples, pendant la lutte désespérée des Américains pour leur indépendance, commanda une réplique de cette tenture, qui fut exécutée de 1789 à mars 1791<sup>2</sup>, dans l'intention, de l'offrir au général victorieux, George Washington. Le choix du roi était des plus heureux, puisque l'Amérique symbolisait ici la guerre d'Indépendance et était consacrée à la gloire de Washington, Toutefois, elle n'avait pas été, d'abord, exécutée pour Washington et dans le but de lui plaire, mais par la seule admiration des Français pour la jeune république et son noble chef. La Révolution empêcha leur livrai-

1. Manufacture de Beauvais. Archives Nationales. O<sup>1</sup>2038<sup>3</sup>.

2. Registre des comptes d'ouvriers n°3. Manufacture Nationale de Tapisseries de Beauvais. Folios 22 à 25 et 53 à 59.



son. Pétion, ministre des Affaires Étrangères, les donna à un sieur Abraham Alcan, qui les reçut pour vingt mille livres dans le règlement d'une créance d'État pour fournitures à l'armée. Elles furent achetées depuis, en 1852, à l'hôtel des Ventes, par le Prince de Béarn, puis en 1893 par M. Gaston Menier. M. Doniol, dans son ouvrage sur notre guerre d'Indépendance, fait de l'*Europe* et de l'*Amérique*, qu'il reproduit, une longue description<sup>1</sup>.

C'est en voyant pour la première fois, il y a quelques années, cette belle tenture des *Parties du Monde*, que l'auteur conçut le projet de rechercher ce



L'EUROPE, L'ASIE, L'AFRIQUE

PARAVENT COMPOSÉ DE CARTONS DESSINÉS POUR LA MANUFACTURE DE BEAUVAIS  
PAR LE BARBIER

(Collection Gaston Menier, Paris.)

genre d'allégories dans toutes les branches de l'art, et c'est grâce à la courtoisie de leur propriétaire, qu'il peut reproduire ici l'*Amérique*, ainsi que le paravent constitué de quelques-uns des premiers modèles pour les cartons. Le meuble se compose de deux canapés, symbolisant chacun deux parties du monde, et de douze fauteuils, dont chaque groupe de trois représente un continent. Les figures sont sur les dossiers, les animaux et les végétaux sur les sièges<sup>2</sup>. Cet ensemble est tout à fait exceptionnel par la beauté de ses colo-

1. H. Doniol, *Histoire de la Participation de la France à l'établissement des États-Unis d'Amérique*. Paris, 1892, 5 vols. Vol. III, p. vii et viii; vol. V, p. i et II.

2. Voir la reproduction d'un dossier de canapé et de chaise dans : E. Dumonthier, *Le Mobilier National. Étoffes et Tapisseries d'Ameublement des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*.

ris doux et atténués, la finesse de son exécution et son parfait état de conservation. Mais ce qui est cher à tout Américain, c'est l'époque évoquée par ces tapisseries, qui était, avant la guerre de 1914, la grande époque de l'amitié franco-américaine, celle de la participation de la France à notre indépendance.

L'Europe, sous les traits de Minerve à qui les nations, représentées par leurs écussons : rendent hommage, est accompagnée de trois femmes symbolisant les arts. L'Asie, personnifiée par une femme en costume européen, montre ses trésors, tandis que la reine Marie-Antoinette elle-même vient apporter à l'Afrique, personnifiée par une négresse, les richesses de la France. Une femme semble préserver le vieux Nil de la faux du Temps, comme si l'on prévoyait déjà ces admirables découvertes archéologiques du siècle suivant. Dans l'*Amérique*, c'est le symbole de la guerre à laquelle la France prit une part prépondérante ; sous forme d'un hommage à Washington, dont on voit la médaille d'après Houdon, — agent de la première propagande artistique française aux États-Unis, organisée par Franklin et Jefferson<sup>1</sup>. Elle est aussi un hommage au rôle joué par la France dans cette lutte pour nos libertés. C'est elle, sous la figure de Minerve casquée et ailée, le foudre de guerre en main, le bouclier aux trois fleurs de lys en avant, qui vient de réduire à merci l'Angleterre, implorant grâce. L'Amérique, symbolisée par une Indienne, s'abrite contre sa jeune République au drapeau semé de treize étoiles, — ses treize premiers États, — surmonté du bonnet phrygien, qu'accompagnent la Paix et l'Abondance.

Les vieilles traditions de courtoisie ne se sont pas perdues en France. Au lendemain de la grande guerre, malgré toutes les difficultés d'ordre matériel, la France commandait aux Gobelins, pour être offerte à la ville de Philadelphie, — notre première capitale avant la création, toute artificielle, de Washington, — la belle tapisserie d'après le carton de M. G.-L. Jaulmes, que tous les Parisiens pouvaient admirer au Salon d'Automne de 1919 : *Le départ des troupes américaines de Philadelphie et leur défilé devant le monument de l'Indépendance*. Plus heureuse que la tenture destinée à George Washington, cette dernière tapisserie a récemment pris sa place à l'Hôtel de Ville du berceau de l'Indépendance américaine. L'Histoire se répète, elle a créé une deuxième fois et créera encore, s'il est nécessaire, cette fraternité d'armes franco-américaine.

JAMES H. HYDE

1. André Michel, *La statue de Washington par Houdon*. Paris, 1918.



## UN CHRIST DE PITIÉ AU TEMPS DES VAN EYCK

---



L n'est plus possible aujourd'hui de parler du *miracle* des Van Eyck après les recherches et les brillantes découvertes qui ont suivi l'exposition de Bruges de 1902 ; par contre, le *problème* des Van Eyck attend encore sa solution et des points de la plus grande importance demeurent dans l'ombre.

La publication de toute peinture qui se rattache plus ou moins directement à la jeunesse de Hubert Van Eyck, à la floraison du Maître de Flemalle, ou même à la pleine maturité de Jean, nous paraît donc par elle-même intéressante, car c'est en faisant connaître et en groupant de pareils documents que les comparaisons pourront s'établir, et la lumière se faire dans un domaine resté malheureusement bien obscur.

L'œuvre, que nous reproduisons aujourd'hui, vient de la collection de M. E. Renders, à Bruges, qui a bien voulu en autoriser aimablement l'étude, pour les lecteurs de la *Gazette*. Elle est exécutée sur un panneau de chêne de 45 centimètres de haut sur 30 centimètres et demi de large et nous semble appartenir, sans contestation possible, à l'art et à la période dont nous venons de parler. De profondes qualités de simplification et de sentiment intense, se joignent à une maîtrise d'exécution dénotant un métier de peintre, une science et une vigueur tout à fait remarquables. C'est là à notre avis une composition nettement particulière, malgré des défauts de construction et de proportion indéniables.

Le corps de souffrance, dressé tout droit, soigneusement modelé se détache à la partie inférieure sur un fond d'étoffe verte à losanges oranges<sup>1</sup>

1. Ces losanges portent la croix de Saint Benoit et les lettres C. S. P. B. (Crux Sancti Patris Benedicti).

et plus haut sur un semis d'étoiles et de rayons dorés ; c'est l'apparition mystique provoquée par l'ardente piété du bénédictin en prière, tout éperdu de foi et d'amour, tandis qu'à droite lui correspond un ange charmant qui vient, enveloppé de ses ailes et d'un grand manteau, délicatement se poser au pied de son Dieu pour adorer et compatir. Tout ici est dit avec une sorte de rudesse simple et large, rare même parmi les belles œuvres de cette époque, mais tout est en même temps poétisé par une lumière et une couleur d'une douceur et d'un raffinement qui n'excluent pas les audaces ; il faut voir comment s'enlève la tête du Christ sur les ors, les bleus, les roses légèrement indiqués, d'un fond que le peintre a su rendre immense comme un firmament.

L'œuvre, par ses mérites propres, est donc fort intéressante ; mais elle prend une valeur plus grande encore si l'on considère le moment artistique qu'elle représente. Elle réunit, en effet, dans une même conception les deux tendances si profondément différentes l'une de l'autre qui marquent en peinture, d'une part la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, de l'autre le commencement du xv<sup>e</sup> siècle au moment de l'apparition des Van Eyck. Une transformation totale se produit alors : les choses ne seront plus « signes d'idées », mais elles seront vues et rendues pour elles-mêmes, c'est le monde vivant qui fait irruption dans l'art, et de cette révolution les Van Eyck sont, pour la peinture des Pays-Bas, les plus significatifs représentants. Ce fond conventionnel d'or, d'étoiles et de ciel bleu, dans notre Christ de pitié, ce sont les traditions continuées de ces œuvres qui se groupent autour du duc de Berry et de la cour de Bourgogne : Pitié de N.-S., Mise au Tombeau, Martyre de Saint Denis au Louvre ; volets de Broederlam au Musée de Dijon ; diptyques de la collection Carrand au Bargello ; les Grandes Heures et les Petites Heures du duc de Berry à la Bibliothèque Nationale. Au contraire considérons le Christ si réaliste, avec l'anatomie et le modelé du corps soigneusement indiqués, le donateur si nettement individualisé, avec sa robe aux plis lourds et déjà cassés comme chez Jean Van Eyck, l'ange lui-même où apparaissent quelques-unes des caractéristiques que signale M. Hulin de Loo pour les anges Eyckiens, par exemple, « la manière toute nouvelle dont est arrangée sa coiffure avec les cheveux crépus, bouffant fortement au-dessous d'un ruban qui serre la tête »<sup>1</sup>, alors nous comprendrons que le nouvel ordre de choses triomphe et que la révolution est faite.

Deux hypothèses se présentent : ou bien nous avons ici une de ces compositions par lesquelles la grande transformation s'est opérée, en un mot une production sinon de l'atelier d'un Hubert Van Eyck, ou d'un Roger Campin,

1. Hulin de Loo, *Heures de Milan*, Bruxelles, 1911, p. 24.



tout au moins d'un atelier très voisin — ou bien nous aurions une œuvre, de date un peu postérieure, exécutée après la révolution par un artiste, légère-



CHRIST DE PITIÉ

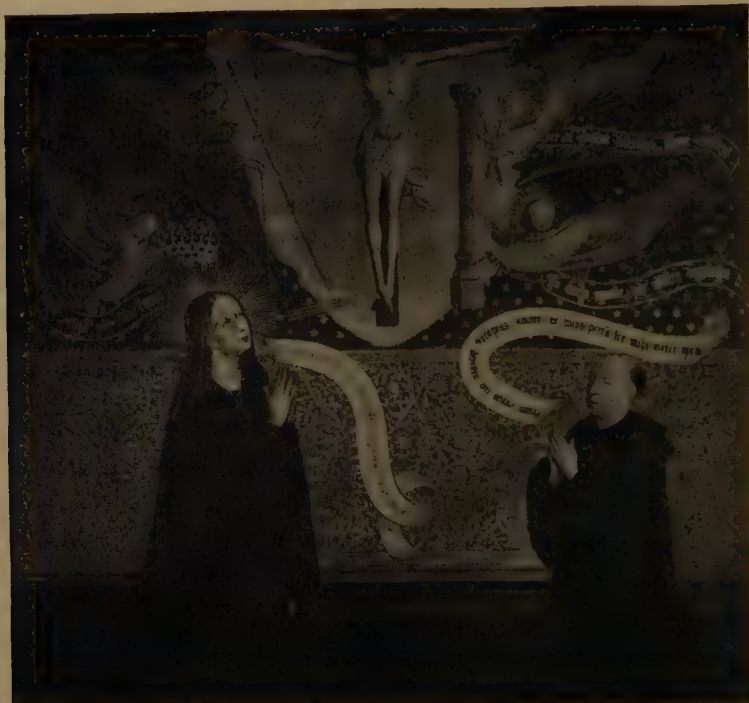
ÉCOLE DES PAYS-BAS, PREMIER TIERS DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

(Collection Renders, Bruges.)

ment teinté d'archaïsme, formé encore au temps des anciennes traditions mais profondément influencé par les personnalités créatrices que nous venons de nommer. Dans ce dernier cas notre panneau précéderait de peu

des peintures de disposition très voisine, tels le Christ en croix avec Vierge et donateur, à Saint-Sauveur de Bruges, et aussi dans la collection Traumann à Madrid (en 1903)<sup>1</sup> et le Christ en croix, d'exécution plus soignée, au Musée de Bruxelles (n° 804. Catalogue 1922), œuvres dues à des artistes ayant subi l'influence des Van Eyck et du Maître de Flemalle.

Entre ces deux hypothèses il nous semble difficile de choisir actuellement : des points de comparaison font défaut. Remarquons seulement



CHRIST AVEC VIERGE ET DONATEUR  
ÉCOLE DES PAYS-BAS, PREMIÈRE MOITIÉ DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Église Saint-Sauveur, Bruges.)

que si certains éléments très poussés de la figure ou du corps du Christ nous inclineraient à adopter la seconde hypothèse, par contre la grandeur de la conception, la largeur du métier rendraient bien tentante l'attribution à un maître de premier ordre, à un novateur. La date de l'œuvre, en tout état de cause, et pour toutes les considérations précédentes, doit pouvoir se fixer à peu près entre les limites extrêmes de 1415 et de 1435.

1. S. Reinach, *Répertoire peint.*, t. I, p. 434 et Weale (James), *Burlington Magazine*, 1903, t. I, p. 52.



Le panneau de Bruges en dehors de son intérêt artistique et historique nous retiendra encore par ses données iconographiques. Il nous offre, croyons-nous, une des plus anciennes représentations du Christ de Pitié debout et s'appuyant à la croix, tel à peu près qu'il apparaîtra quelques années plus tard dans les nombreuses « Messes de Saint Grégoire », et la vision actuelle pourrait peut-être aider à suivre la formation de la pieuse légende, Or, M. Mâle a montré<sup>1</sup>



CHRIST AVEC SCÈNES DE LA PASSION  
ÉCOLE TOSCANNE, XIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Musée de l'Académie, Florence.)

que les « Christs de pitié » avaient pour prototypes des images apportées d'Orient en Italie au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle : cette origine lointaine paraît se retrouver dans notre peinture, indiquée par la largeur anormale du buste, la maigreur exagérée du bassin, la cassure anguleuse de la hanche : ce sont là des caractéristiques de nombreux Christ, justement très marqués d'influence byzantine, et qui sont fréquents dans l'école de Toscane du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. On peut donc supposer que notre artiste des premières années du XV<sup>e</sup> siècle fut guidé, dans l'exécution de son Dieu de pitié, par le souvenir de quelque populaire image

d'origine très ancienne et d'inspiration byzantine. Nous aurions là un nouvel et saisissant exemple des actions méridionales qui semblent de plus en plus avoir joué un rôle si remarquable dans le développement de l'art septentrional au début du XV<sup>e</sup> siècle.

1. Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age*, 2<sup>e</sup> édit., Paris, 1922, p. 99.

2. Voir surtout un Christ à l'Académie de Florence avec petites scènes de la Passion (Venturi, *Storia dell' Arte*, t. V, p. 21, fig. 15) et un Christ à la sacristie du Dôme de Pistoie reproduit dans l'*Arte*, 1900, p. 37.

Les problèmes soulevés par les peintures de cette époque sont d'une telle importance, l'intérêt qui s'attache à leur solution est si puissant, que nous souhaiterions, dans la prochaine exposition de l'art flamand, voir une section s'organiser spécialement pour leur étude. L'on réunirait là le plus grand nombre possible d'œuvres des Pays-Bas comprises dans la féconde période qui va de la mort de Charles V à la mort de Jean Van Eyck. Pour toutes les raisons que nous venons d'indiquer, le Christ de Pitié de Bruges pourrait figurer en bonne place dans un tel groupement ; peut-être aiderait-il à répondre à de passionnantes questions.

ÉDOUARD MICHEL







## DESSINS COMPOSÉS PAR JEHAN COUSIN LE JEUNE POUR DES PATRONS DE BRODERIES

---

Le goût pour les travaux de broderie s'est développé surtout à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, favorisé par l'invention de l'imprimerie typographique et la gravure sur bois qui permit la propagation des modèles. Dès le début du xvi<sup>e</sup> siècle nous voyons apparaître des éditions de dessins de broderie et de dentelles. Les bibliographes allemands émettent même la prétention que leur pays ait le premier produit des livres de ce genre et citent en témoignage le recueil de Peter Quinty<sup>1</sup> paru à Cologne en 1527, mais à la vérité plusieurs ouvrages virent simultanément le jour en Italie et en France. En effet, dans le même temps le vénitien Tagliente nous donne l'« *Opera nuova che insegna a la dove a raccomandare* », Vineggia, 1528-1530, et Francisque Pellegrin de Florence, l'ami du Rosso, qui avait précédé en France le grand artiste et était venu loger à Paris, rue Saint-Antoine, devant les Tournelles dans l'hôtel de son compatriote le comte de Carpi, fait imprimer un curieux livre sous le titre : « *La Fleur de la science de Pourtraicture et patrons de broderie, façon arabique et ytalique.* » Privilège royal du 17 juin 1530. Edition de Jacques Nyvert du 9 août suivant<sup>2</sup>.

Nous remarquons encore une édition gothique de Jehan Coste, imprimeur à Lyon, non datée, mais qui doit se placer entre 1515 et 1529. L'auteur

1. Livre nouveau et subtil touchant l'art et science tant de broderies, fronssures, tapisseries comme autres matières qu'on fait à l'esguille... & par Pierre Quinty, Cologne, 1527, 22 feuillets, 42 planches.

2. Une réimpression de ce livre en fac-simile, avec préface de M. Gaston Migeon, a paru chez Jean Schemit en 1908.

serait un certain Dominique Celle, peut-être la même personne que Dominique da Sera dont il sera question plus loin. Le frontispice de cette édition se compose d'un encadrement assez riche<sup>1</sup> dans lequel se trouvent, sous forme de titre, quelques vers débutant ainsi :

Ce livre est plaisant et utile  
A gens qui besongnent de l'éguille  
Pour comprendre légèrement  
Damoyselle, bourgoyse ou fille,  
Femmes qui ont l'esprit agile  
Ne sçavent folle nullement.  
Corrigé est nouvellement  
D'ung honneste homme par bon zelle  
Son nom est Dominicque Celle.

L'unique exemplaire que l'on connaisse a figuré à la vente du Baron Pichon en 1869 (n° 263 du Catalogue) et est aujourd'hui à la bibliothèque des Beaux-Arts (C<sup>on</sup> Lesoufaché, n° 163)<sup>2</sup>. Il renferme déjà l'avis au lecteur ainsi que la plupart des modèles de broderies que nous retrouverons dans les éditions postérieures des patrons de Dominique da Sera, et c'est une des premières raisons qui ont fait présumer l'unité de personne entre Dominique Celle et Dominique da Sera. Le nom du premier apparaît aussi dans l'édition suivante de 1532 qui se termine par les mots : « Dominicus de Celle fecit » tandis que le verso du titre porte la marque de Sera.

Il s'agit de l'édition intitulée : « *Libretto novellamente composto per Maestro Domenico da Sera detto il Franciosino, dove si appara, e insegna a tutte le nobili e leggiadre giovanette di lavorare di ogni sorte di punti, cusire, reccamare, et ultimamente far tutte quelle vaghe e belle opere..... Stampato in Leone nel M. D. et XXXII del mese Aprile.* »

En la confrontant avec la précédente nous constatons, comme nous l'avons fait pressentir, la parfaite similitude de la plupart des planches originales, on pourrait vraisemblablement dire de toutes si l'unique exemplaire de la bibliothèque des Beaux-Arts n'était malheureusement incomplet de plusieurs feuillets, remplacés par des planches différentes d'une plus petite justification et tirées sur un tout autre papier, ces dernières, évidemment rapportées pour

1. Cet encadrement a été reproduit par M. Louis Fièvre dans la *Bibliothèque de la ville de Lyon, Documents typographiques, iconographiques*, fascicule II, p. 28 et suiv. N° de novembre 1923.

2. Le recueil comprend 28 feuillets et 34 modèles que l'on retrouve dans l'édition de 1532, en outre 18 planches provenant d'un autre ouvrage y ont été intercalées, sans doute pour remplacer quelques cahiers arrachés, l'exemplaire est donc incomplet.



comblent des lacunes, me paraissent provenir de « *La Fleur des patrons de lingerie* », imprimée à Lyon chez Pierre de Sainte Lucie dit le Prinee<sup>1</sup>.

La belle édition de 1532 est, avec celle de Jehan Coste, l'édition fondamen-



PATRONS DE BRODERIE  
DESSINÉS PAR JEHAN COUSIN LE JEUNE (1583)

talement du premier incunable français de la dentelle, bien que son titre soit en italien, en outre elle présente l'avantage de nous permettre de déterminer avec

1. Bibliothèque de Sainte-Geneviève, V 634, in-4, réserve.

certitude les dessins dus à la participation de Jehan Cousin le jeune parmi les modèles publiés postérieurement.

Cette édition est extrêmement rare et nous n'en connaissons jusqu'ici qu'un seul exemplaire qui a figuré en 1890 dans un catalogue de la librairie Morgand (p. 578, n° 19 238) au prix de deux mille francs ; vendu à cette époque en Angleterre, le libraire Ellis l'a cédé, il y a sept ou huit ans, à M. Louis Fièvre, bibliophile distingué<sup>1</sup> habitant Romans (Drôme), qui a eu l'extrême obligeance de me communiquer à Paris son précieux recueil pour me permettre de le confronter avec l'exemplaire de l'édition postérieure appartenant à la bibliothèque de l'Arsenal ainsi que nous le verrons.

Le titre de l'impression de 1532 est compris dans un encadrement orné d'une frise, où dans un ciel étoilé se détache une tête de bœuf reliée par les cornes aux queues de deux animaux fabuleux ou chimères ; au bas de la page sont représentés deux dames et un enfant travaillant à l'aiguille ainsi qu'une femme occupée sur un grand métier à une tapisserie de basse lisse ; de chaque côté des gravures verticales reproduisent à droite un homme coiffé d'une toque à plume devant un métier, à gauche une femme travaillant également à un métier à broder posé sur ses genoux.

Au verso du titre se remarque l'avis en français au lecteur de la première édition de Jehan Coste dans lequel l'auteur déclare qu'après avoir parcouru plusieurs contrées, l'Espagne, l'Italie, la Roumanie, l'Allemagne, etc., il vint demeurer en France et fut « incité à composer et amender ce présent livre, lequel contient quatre vingts patrons pour l'utilité de plusieurs tant hommes que femmes. »

Le dernier feuillet contient une ballade, dite *formelle*, signée : « Mieulx que jamais », composée de trois strophes avec envoi et du refrain :

Pour profiter comme il est vérité  
A toutes gens qui oeuvrent de l'esguille.

L'ouvrage, qui comprend 22 feuillets et 85 modèles de broderie, fut réimprimé à Venise en 1546 sous le titre : « *Opera nova composto per Domenico da Sera detto il Franciosino... etc. ...Stampato in Vinegia per Matio Pagan...* » Mais cette édition donne à la feuille de titre un encadrement différent de celui de 1532 et ne reproduit, ni l'avis au lecteur, ni la ballade *formelle*, elle renferme d'autre part quelques modèles nouveaux dus sans doute à Matio Pagan<sup>2</sup>.

1. Voy. l'article de M. Fièvre, *Lyon et les Incunables de la Broderie*, p. 28 à 34, dans Doc. de la Bibl. de Lyon, *Op. cit.*

2. L'éditeur F. Ongania a donné à Venise en 1879 une réimpression de ce livre, voy. Bibl. Nat. Estampes : Lh4a, in-4.



Enfin, en 1583, Jérôme de Marnef et la veuve Guillaume Cavellat jugèrent opportun de reprendre l'œuvre de Dominique da Sera qui jouissait toujours d'une grande réputation et dont les exemplaires étaient devenus excessivement rares, sans doute parce que les ouvrages de ce genre, tirés à petit nombre, passaient comme modèles de mains en mains et se trouvaient ainsi exposés à disparaître assez vite.

Afin d'attirer davantage l'attention du public et de rajeunir un peu l'œuvre du vieux Dominique da Sera les éditeurs pensèrent qu'il serait avantageux de joindre à ce nom depuis longtemps connu celui d'un artiste plus nouveau, jouissant d'une bonne renommée contemporaine comme Jehan Cousin le jeune. En conséquence ils firent paraître une plaquette sous le titre français suivant :

Le  
Livre de Lin-  
gerie composé par  
Maistre Dominique De Sera  
Italien, enseignant le noble et gentil art de l'es-  
guille, pour besongner en tous points : utile  
et profitable à toutes Dames et Damoy-  
selles, pour passer le temps et éviter  
oysiveté ;  
Nouvellement augmenté et enrichi de plusieurs  
excellents et divers patrons, tant de point coupé,  
raiseau, que passement, de l'invention de M. Iean  
Covsin, Peintre à Paris.  
A Paris  
Chez Hierosme de Marnef et la veuve de  
Guillaume Cavellat, au mont S. Hilaire  
à l'enseigne du Pélican.  
1584  
Avec privilège du Roy.

Ce privilège, paraissant concerner uniquement l'œuvre de Jehan Cousin le jeune, fut accordé pour dix années le sept septembre 1583<sup>1</sup>, à la suite se trouvent reproduits l'avis de l'auteur au lecteur que nous avons signalé dans la première édition non datée de Jehan Coste et dans celle de 1532 ainsi que la ballade appelée précédemment *formelle*. L'encadrement de la feuille de titre est exactement le même que celui de l'édition de 1532, sauf que les bois

1. Il ne paraît pas qu'il y ait jamais eu une édition de 1583. Du Verdier, en donnant cette date (I, p. 466) aura confondu avec celle du privilège, antérieure de quelques mois seulement.

des deux gravures verticales ont été transposés de gauche à droite. On ne connaît qu'un seul exemplaire de cette précieuse édition, il se trouve à la bibliothèque de l'Arsenal (Sciences et Arts, n° 11954, Réserve); c'est une plaquette pet. in-4, enfermée dans une délicieuse reliure du xvi<sup>e</sup> siècle en veau fauve, ornée au dos de rinceaux dorés, sur les plats aux quatre angles de chaque côté ont été appliquées de semblables dorures de feuillages avec

une marguerite au milieu, en outre au centre de chaque plat se détache une gracieuse couronne de feuillage parsemé de marguerites avec l'inscription en lettres romaines sur le premier plat: « Mar | gueri | te », et sur le second dans un même encadrement: « Des | Iobars ». Ce nom est évidemment celui de l'aimable dame du xvi<sup>e</sup> siècle qui nous a conservé intact le bel et unique exemplaire heureusement parvenu jusqu'à nous, mais il m'a été impossible de retrouver quelques renseignements sur la famille à laquelle cette personne appartenait.

Le recueil en question comprend 28 feuillets et au verso du dernier se voit la marque de l'éditeur, le Pélican, dans un riche



G ij.

PATRONS DE BRODERIE  
DESSINÉS PAR JEHAN COUSIN LE JEUNE (1583)

encadrement que l'on a supposé être aussi de la main de Jehan Cousin<sup>1</sup>. Dans la même reliure se trouve inséré un petit traité intitulé: « *Patrons pour Brodeurs, Lingères, Massons, Verriers et autres gens d'esprit.* A Paris par la Veuve Jean Ruelle, rue Saint-Jacques à l'image Saint-Nicolas. » s. d., 22

1. Voy. Em. Bocher, *Manuel des travaux à l'aiguille. Le Filet brodé.* Rahir, 1911, p. 246-248.



feuillet et 33 modèles. Mais cette addition fortuite ne concerne aucunement notre sujet et nous nous arrêterons à la plaquette de Jérôme de Marnef.

Celle-ci est imprimée sur sept cahiers séparés, les quatre dessins, occupant les feuillets 3 et 4 rectos et versos du premier cahier, ne figurent pas dans les éditions antérieures bien que paraissant contemporains, les autres modèles qui suivent se trouvent au contraire reproduits dans le volume de 1584, mais disposés dans un ordre différent, quelquefois même retournés, ainsi que nous avons pu le constater en rapprochant les diverses éditions et en dressant une liste de concordance de tous les patrons. Il convient en outre de remarquer que sur l'exemplaire de la bibliothèque de l'Arsenal on lit au bas de la dernière page du sixième cahier le mot « FIN » ajouté à l'encre noire et semblant indiquer que là s'arrêtent les patrons des éditions antérieures correspondant à ceux donnés par de Sera. En effet au septième cahier, page cotée G, se présentent, au recto et au verso, trois bandes rectangulaires d'ornements nouveaux disposés verticalement et tout à fait différents de ceux des précédentes éditions, il en est de même à la page cotée Gii ainsi qu'aux deux suivantes non cotées qui nous offrent de superbes compositions. Quant à la dernière planche quadrillée, elle consiste en un exemple montrant, à gauche par un trait à la plume la manière d'ébaucher un dessin à points comptés, et à droite le procédé permettant de terminer le dessin en noircissant chaque carré par où passe le trait de plume<sup>1</sup>.

Nous parvenons ainsi par le simple rapprochement des éditions antérieures à déterminer les modèles qui ont été ajoutés en 1584 et à établir la preuve matérielle que les sept dernières planches du livret paru en cette année reviennent à Jehan Cousin le jeune; d'ailleurs, même en l'absence de notre démonstration, le goût excellent que décèlent ces dessins et le caractère de leur style, imprégné d'une certaine influence italienne, suffiraient largement pour établir leur particulière origine.

En les examinant de près on ne sait vraiment ce qu'il convient d'admirer le plus, soit de la richesse décorative, de la souplesse des lignes habilement entrelacées, soit de la savante variété de sujets sans cesse renouvelés bien que choisis dans un genre uniforme, ou de la beauté de la conception d'un ensemble où règne la parfaite harmonie.

Ces patrons portent sans aucun doute la marque du crayon d'un maître expérimenté et très versé dans la science de la décoration de l'époque, fort remarquable, il est vrai, quoique souvent un peu prétentieuse.

Ils laissent en même temps apparaître une nouvelle preuve que les Jehan

1. Le volume de l'Arsenal a été reproduit en héliogravure en 1883-1887 par le libraire Amand Durand, mais le tirage des plus restreints en rend les exemplaires très difficiles à se procurer.

Cousin furent de véritables entrepreneurs de compositions artistiques et, profitant de leur situation exceptionnelle d'indépendance, travaillèrent surtout à la recherche de la nouveauté et à la vulgarisation de leurs goûts personnels consacrés par la vogue que procure toujours le grand renom.

Il nous a donc paru intéressant à plusieurs points de vue de dégager et de mettre en lumière quelques modèles authentiques de la composition d'un célèbre artiste de la Renaissance française dont l'œuvre est encore, malgré tous nos efforts, si peu connue.

MAURICE ROY





## UNE ÉDITION ILLUSTRÉE DU « TÉLÉMAQUE »

1783



L'ÉDITION la plus importante et la plus belle du *Télémaque*, au point de vue iconographique, est celle qui parut en 1783, par ordre du Roi, pour l'enseignement du Dauphin, et sortit des presses de Didot l'aîné. Elle comprend 24 Livres, et forme deux volumes in-4° illustrés de 72 magnifiques estampes hors texte dessinées par Monnet et gravées par J. B. Tilliard<sup>1</sup>. De plus, les sommaires de chaque Livre de l'ouvrage, au nombre de 24, sont encadrés d'un dessin attrayant, rehaussé à la base de culs-de-lampe qui sont appréciés à juste titre comme autant de petits chefs-d'œuvre. Cette première édition ne fut tirée qu'à deux cents exemplaires. En 1785, elle fut suivie d'une édition nouvelle comprenant les mêmes illustrations, et la mention : *De l'Imprimerie de Monsieur*, en réalité la maison Didot.

Les 72 planches furent gravées par Tilliard dès 1773 et précédèrent d'assez longtemps le tirage du texte. Le tome I de l'édition de 1785 est orné d'un frontispice gravé par Montulay, et porte : *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse, gravées d'après les desseins (sic) de Charles Monnet, peintre du Roy, par Jean-Baptiste Tilliard. A Paris, chez l'auteur quoy des Grands Augustins, maison de M<sup>r</sup> Debure fils aîné libraire. M. DCC. LXXIII. Avec privilège du Roy*. Puis, sous la ligne d'encadrement : *Montulay scripsit*.

1. Dans de nombreuses éditions, le *Télémaque* comprend seulement 18 Livres, d'après une division que « Fénelon, dit Albert Cahen, dernier éditeur de l'ouvrage, avait établie de sa main dans la première copie ». La division en 24 Livres a été introduite plus tard, mais les indications à ce sujet sur le manuscrit ne sont pas de la main du prélat. La question, en somme, n'a qu'une importance restreinte. En 18 Livres, ou en 24, le *Télémaque* est un chef-d'œuvre.

Le titre de ce tome I présente en vignette les armes de Monsieur, gravées sur bois d'après Choffard. D'autre part, un second titre-frontispice, destiné au tome II, avait été dessiné par Monnet : il offre un portrait du buste de Fénelon, qui fut gravé par A. de Saint-Aubin, et divers motifs décoratifs que Choffard grava. C'est une pièce d'un grand intérêt et de toute rareté : elle ne figure que dans un nombre restreint d'exemplaires. Les quatre vers suivants, hommage à Fénelon, forment la légende :

Sous le voile charmant d'un roman enchanteur,  
Ton cœur d'un peuple entier prépare le bonheur.  
Loin du vice, Mentor ! tu guides ton élève ;  
Tu conseilles le bien, ton exemple l'achève !

Les 72 estampes de Monnet, distribuées par groupes de trois pour chaque Livre, constituent une remarquable interprétation du chef-d'œuvre de Fénelon, et, s'il était possible, ajouteraient à son charme prestigieux. Il en est dans le nombre dont l'attrait est vraiment supérieur, et que nous tenons à signaler.

La première estampe porte cette légende : *Télémaque et Mentor, après un naufrage, abordent dans l'Isle de Calypso*. Le dessinateur a mis dans les traits et l'attitude de la déesse, légèrement vêtue, l'expression d'un étonnement mêlé de plaisir, que Fénelon exprime ainsi : « Calypso se réjouissait d'un naufrage qui mettait dans son île le fils d'Ulysse, si semblable à son père. » Elle adresse aux naufragés une apostrophe qui semble irritée, mais c'était là une feinte. « Elle tâchait, dit l'auteur, de couvrir sous ces paroles menaçantes la joie de son cœur, qui éclatait malgré elle sur son visage. » Télémaque tend les bras vers la déesse dont la beauté fine lui donne l'espérance. Un vent de tempête souffle et courbe les branches des arbres, ornement de l'île. Mentor, vieillard à la longue barbe, enveloppe Calypso d'un regard énigmatique qui doit l'inquiéter.

La légende de la seconde estampe porte ce texte : *Télémaque, accompagné de Mentor, raconte ses aventures à Calypso*. C'est une des plus belles compositions de la suite. Dans un cadre harmonieux de verdure se jouant en festons çà et là autour d'une colonne, d'une voûte, la déesse est assise, ses nymphes autour d'elle sont debout ; toutes, sous le charme, écoutent les récits du fils d'Ulysse. Elles ont la beauté, la jeunesse ; demi-nues, elles apparaissent pudiques, mais prêtes à s'enrôler sous la bannière de l'Amour. Au premier plan se tient Eucharis, la nymphe préférée, la plus belle, la plus riche en attraits, en grâce, en douceur enjouée. Déjà, on le sent, on le voit, elle aime Télémaque. Son sourire dit qu'elle est heureuse, enchantée, ravie. Une de ses compagnes tient une lyre, c'est Leucothoé qui en joignait les accords



« aux douces voix » des autres nymphes quand elles chantaient « le combat des dieux contre les géants, puis la naissance de Bacchus, la course d'Atalante et d'Hippomène, ... enfin la guerre de Troie. »

Près de Télémaque qui parle, se tient Mentor silencieux : il incarne l'expérience, la sagesse ; il est le gardien vigilant du héros. On sait que sous ses traits de vieillard respire la divine Minerve, heureuse d'avoir eu recours à cette feinte pour guider Télémaque au milieu des dangers, des tentations, des écarts de sa jeunesse.

L'artiste a su donner à Mentor l'expression mystérieuse que réclame son personnage, signe d'une sérieuse étude de l'ouvrage et d'une fine pénétration psychologique.

Les pages du Livre II, consacrées à Termosiris, prêtre d'Apollon, ont un charme infini. Fénelon a mis là toute la séduction de son génie. Quelle magie dans l'éloge de la vie champêtre que Termosiris fait à Télémaque ! Tous, dans notre jeunesse, nous avons appris par cœur ces merveilleuses paroles : « Ce vieillard avait un grand front chauve et un peu ridé, une barbe blanche pendait jusqu'à sa ceinture ;

sa taille était haute et majestueuse, son teint était encore frais et vermeil, ses yeux vifs et perçants, sa voix douce, ses paroles simples et aimables. »

Monnet ne pouvait manquer de consacrer à ce sage une estampe, c'est la quatrième de la suite. Il nous montre Termosiris debout, tenant un livre ouvert, et enthousiasmant le jeune héros par ses discours. La légende porte : *Télémaque dans les déserts d'Oasis est consolé par Termosiris, prêtre d'Apollon.* La scène est auprès d'un arbre très vieux ; dans le fond apparaît le



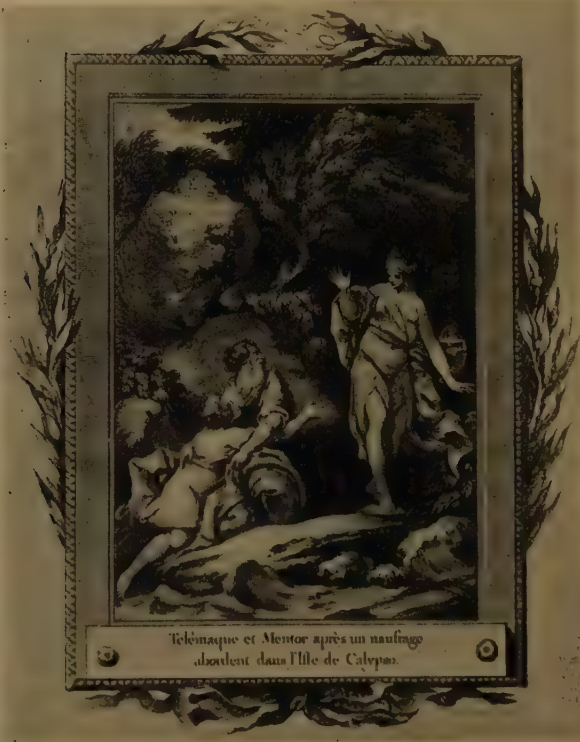
FRONTISPICE DE L'ÉDITION DE 1785  
GRAVÉ PAR MONTULAY

temple d'Apollon ; le fils d'Ulysse tient une houlette ; près de lui son troupeau, son chien.

Deux estampes du Livre IV, la 10<sup>e</sup> et la 11<sup>e</sup> de l'ensemble, sont faites pour retenir longtemps l'attention de l'amateur. Première légende : *Minerve protège Télémaque, et le préserve des traits de l'Amour*. Au premier plan, le fils d'Ulysse endormi ; dans le fond, descendue de son char trainé par des

colombes, Vénus, rayonnante de beauté, et près d'elle l'Amour qui vient de lancer une de ses flèches fatales. La vigilante Minerve, casquée, tenant sa lance, avait prévu le danger : elle a tendu son bouclier contre lequel le trait s'émousse. Télémaque est ainsi préservé, la sagesse l'emportera sur l'entraînement de la passion.

La seconde légende est ainsi formulée : *Télémaque dans le temple de Vénus à Chypre*. Monnet et Tilliard ont rendu avec maîtrise la description faite par Fénelon du temple fameux. « Il est tout de marbre. C'est un parfait péristyle ; les colonnes sont d'une grosseur et d'une hauteur qui rendent



GRAVURE PAR J.-B. TILLIARD  
D'APRÈS LE DESSIN DE C. MONNET

cet édifice très majestueux... On voit en bas-reliefs toutes les plus agréables aventures de la déesse... On brûle nuit et jour sur les autels les parfums les plus exquis de l'Orient, et ils forment une espèce de nuage qui monte vers le ciel... Il n'y a que de jeunes garçons et de jeunes filles d'une rare beauté qui puissent présenter les victimes aux prêtres, et qui osent allumer le feu des autels... »

Télémaque était arrivé dans l'île de Chypre ou Cypré au mois du printemps consacré à Vénus. « Je sentis, dit-il, un air doux qui rendait les corps lâches et paresseux, mais qui inspirait une humeur enjouée et folâtre... Je



vis de tous côtés des femmes et des jeunes filles, vainement parées, qui allaient, en chantant les louanges de Vénus, se dévouer à son temple. La beauté, les grâces, la joie, les plaisirs éclataient également sur leur visage... » Quelle scène d'entraînement pour un jeune homme ! Le dessinateur et le graveur l'ont comprise, leur estampe apparaît comme la plus captivante de l'œuvre : elle caractérise en même temps certains côtés des mœurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, la douceur d'aimer de l'époque, le délicieux abandon de la passion, bref le bonheur de vivre dont a parlé Talleyrand.

Télémaque, étonné, se tient debout près des degrés du temple de Vénus où fourmille un essaim de jeunes femmes et de jeunes filles. Voici l'autel au centre, les prêtresses, le sacrifice, des colonnes festonnées ; dans le fond la statue de la déesse tenant son fils ; voici des colombes, c'est la fête de l'Amour, tous les visages respirent la joie, tous les cœurs sont dans l'enivrement.

La 19<sup>e</sup> planche — Livre VII — porte cette légende : *Vénus, pour satisfaire son ressentiment contre Télémaque, amène l'Amour à Calypso*. Sujet

charmant, traité avec la grâce, l'enjouement d'une pareille présentation. La déesse, irritée de ce que Télémaque et Mentor ont dédaigné son culte dans l'île de Chypre, a quitté l'Olympe avec son fils et gagné l'île de Calypso. « L'Amour, dit-elle à celle-ci, vient lui-même pour vous venger [de l'indifférence d'un étranger que vous aimez :] je vous le laisse, il demeurera parmi vos nymphes... Télémaque le verra comme un enfant ordinaire ; il ne pourra s'en défier, et il sentira bientôt son pouvoir. » C'est, en effet, ce qui ne pouvait manquer d'arriver. L'air innocent que les artistes ont donné au fils de Vénus, est d'un

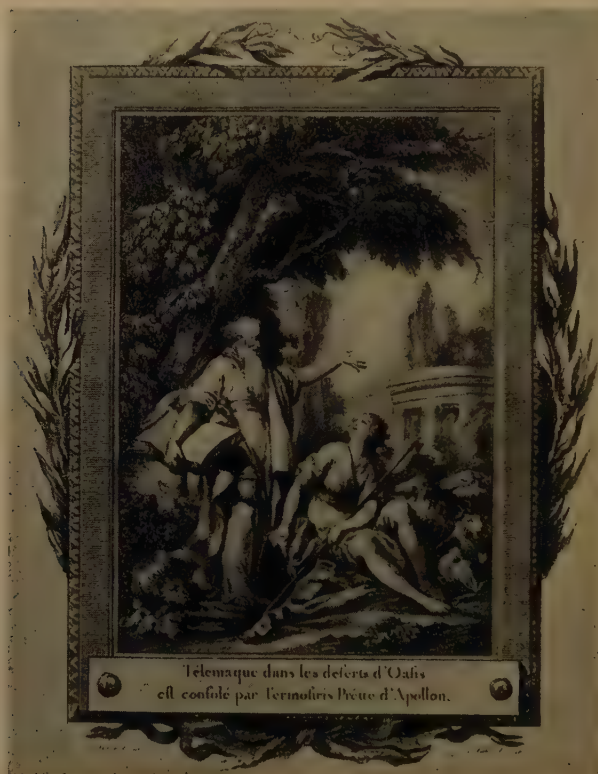


GRAVURE PAR J.-B. TILLIARD  
D'APRÈS LE DESSIN DE G. MONNET

heureux contraste avec le rôle troublant dont il est coutumier : grâce à ce petit ravageur, l'île de Calypso ne va pas tarder à être mise en révolution.

Calypso est étendue mollement près d'une source que protège un arbre penché. Me voici, semble lui dire l'Amour, tout ira bien dans votre île ; ma seule présence fait naître en tout lieu le bonheur !

Au Livre VIII de son épopée, Fénelon décrit, avec une richesse de



GRAVURE PAR J.-B. TILLIARD  
D'APRÈS LE DESSIN DE C. MONNET

style incomparable, une fête magnifique, célébrée sur un vaisseau phénicien qui vient d'accueillir Télémaque et Mentor. « Tous les bancs des rameurs étaient pleins de joueurs de flûte. Achitoas les interrompait de temps en temps par les doux accords de sa voix et de sa lyre, dignes d'être entendus à la table des dieux et de ravir les oreilles d'Apollon même. » Et plus loin : « De temps en temps des trompettes faisaient retentir l'onde jusqu'aux rivages éloignés. Le silence de la nuit, le calme de la mer, la lumière tremblante de la lune répandue sur la face des ondes, le sombre azur du ciel semé de brillantes

étoiles, servaient à rendre ce spectacle encore plus beau. »

Achitoas donc a chanté : qui oserait rivaliser avec lui ? Mentor va le tenter : c'est la scène de la 24<sup>e</sup> estampe, Livre VIII, où nous lisons cette légende : *Mentor surmonte Achitoas par la douceur de ses chants*. Quelle merveille de décor ! Quelle fête enchantée sur la mer d'Épire ! Ravies, les Néréides sur les eaux y prennent part. On ne se lasse pas de contempler cette composition, et pour la mieux comprendre et admirer, on relit avec délices les pages prestigieuses de Fénelon. Mentor chante, et s'accompagne de la lyre. « A peine



osait-on respirer, de peur de troubler le silence et de perdre quelque chose de ce chant divin : on craignait toujours qu'il finirait trop tôt. La voix de Mentor n'avait aucune douceur efféminée ; mais elle était flexible, forte, et elle passionnait jusqu'aux moindres choses... Tous ceux qui l'écoutèrent ne purent retenir leurs larmes, et chacun sentait je ne sais quel plaisir en pleurant. »

*Télémaque revenant à Salente admire la fertilité et le changement des campagnes.* Telle est la légende de la 64<sup>e</sup> estampe, Livre XXII. Spectacle consolant que celui du travail des laboureurs fécondant la terre : Monnet et Tilliard l'ont superbement mis en relief, leur estampe nous fait partager l'admiration de Télémaque qui s'avance à cheval, et avec lui nous entrevoyons le contentement qui naît de l'effort consacré au sol, du labeur ordonné qui le féconde et le couvre de moissons, de fruits, de fleurs. « Quand [le fils d'Ulysse] s'approcha de Salente, il fut bien étonné de voir toute la campagne des environs, qu'il avait laissée inculte et déserte, cultivée comme un jardin et pleine d'ouvriers diligents : il reconnut l'ouvrage de la sagesse de Mentor. »

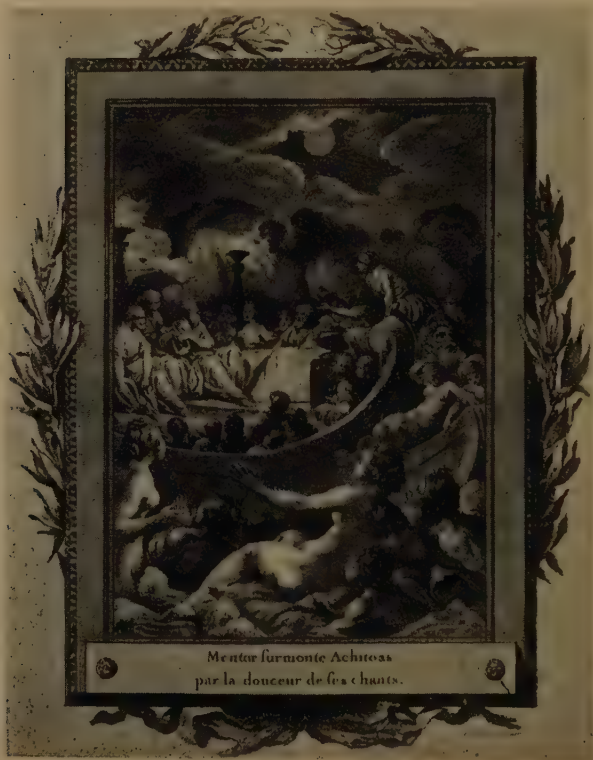
C'est dans ce Livre XXII que Mentor, profitant des bonnes dispositions de Télémaque en présence de la fertilité donnée à la terre, et du bien-être qui en résulte, lui enseigne l'art de rendre un état prospère, et fait la critique de la fausse gloire, du luxe insensé, de la vanité des titres, qui mènent un peuple à la ruine. Le prélat, à n'en point douter, visait les apparences trompeuses de force et de grandeur du règne de Louis XIV.

Télémaque, arraché par Mentor aux passions folles, ressent pour Antiope,



GRAVURE PAR J.-B. TILLIARD  
D'APRÈS LE DESSIN DE C. MONNET

fille du roi Idoménée, un amour où le cœur et la raison s'accordent. Il éprouve le besoin d'en faire l'aveu, c'est le sujet traité dans la 66<sup>e</sup> estampe, Livre XXII, dont voici la légende : *Télémaque ouvre son cœur à Mentor sur son inclination pour Antiope*. Qui ne prendrait plaisir à considérer ce jeune prince révéler à son ami expérimenté l'attachement qui lui est cher. Quoiqu'un peu embarrassé, c'est un grand bonheur pour lui d'avouer son amour. Il rappelle son aveugle entraînement pour Eucharis...



Mentor surmonte Achilleas  
par la douceur de ses chants.

GRAVURE PAR J.-B. TILLIARD  
D'APRÈS LE DESSIN DE G. MONNET

« Cette expérience funeste, dit-il, m'apprend à me défier de moi-même. Mais, pour Antiope, ce que je sens n'a rien de semblable : ce n'est point un amour passionné, c'est goût, c'est estime, c'est persuasion que je serais heureux si je passais ma vie avec elle... Ce qui me touche en elle, c'est son silence, sa modestie, sa retraite, son travail assidu... son mépris des vaines parures, l'oubli et l'ignorance même qui paraît en elle de sa beauté. »

Le roi Idoménée désirait vivement l'union de sa fille Antiope avec Télémaque, de là toute une série de tentatives pour le retenir à Salente, avec Mentor, et retarder le départ pour Ithaque : c'est le sujet de la 67<sup>e</sup> es-

tampe, Livre XXIII, qui offre cette légende : *Idoménée essaye de retenir Télémaque en excitant son amour pour Antiope*. Sous un péristyle, au milieu d'un cercle d'amis, Antiope tient une lyre et chante. Sa modestie, son émotion ajoutent à ses attraits. Télémaque debout l'écoute, et ressent un grand bonheur. Idoménée assis, éprouve, lui aussi, un contentement intime, celui d'un père qui assiste au triomphe d'une fille chère, et espère pour elle un destin fortuné.

Mais l'heure propice n'a point sonné encore : il faut traverser la lutte des



devoirs de la vie, qui souvent contrarie nos plus doux penchants. Certes, Télémaque aurait éprouvé une joie profonde de pouvoir se rendre aux désirs d'Idoménée, puisqu'il adorait sa fille, mais sa conscience lui disait qu'avant tout il fallait rejoindre Ulysse à Ithaque. Le départ a donc lieu. « On entend des cris confus sur le rivage couvert de matelots ; on tend les cordages ; le vent favorable se lève. Télémaque et Mentor, les larmes aux yeux, prennent congé du roi qui les tient longtemps serrés entre ses bras, et qui les suit des yeux aussi loin qu'il le peut. »

Nous arrivons à la fin du chef-d'œuvre de Fénelon. Le héros a traversé de nombreux dangers, subi de dures épreuves, connu d'impérieuses tentations ; il a appris à se maîtriser, à juger les hommes et les événements, sa volonté est formée, il est trempé maintenant pour marcher seul dans la vie ; le rôle de Mentor est terminé, il va quitter Télémaque, et se dépouiller de sa forme d'emprunt de sage vieillard : quelle page admirable consacrée à cette transformation ! Le dessinateur ne pouvait manquer de l'interpréter. Sa 71<sup>e</sup> estampe, Livre XXIV, porte cette mention : *Télémaque offrant un sacrifice à Minerve reconnaît Mentor pour cette déesse*. « A peine le sacrifice est-il achevé qu'il suit Mentor dans les routes sombres d'un petit bois voisin. Là, il aperçoit tout à coup que le visage de son ami prend une nouvelle forme : les rides de son front s'effacent comme les ombres disparaissent quand l'Aurore, de ses doigts de rose, ouvre les portes de l'Orient et enflamme tout l'horizon ; ses yeux creux et austères se changent en des yeux bleus d'une douceur céleste et pleins d'une flamme divine... »



GRAVURE PAR J.-B. TILLIARD  
D'APRÈS LE DESSIN DE C. MONNET

Monnet et Tilliard ont saisi le moment où la déesse s'élève de terre et va disparaître, laissant Télémaque ébloui, comme dit Fénelon : ils ont rendu heureusement le ravissement du héros et le prestige de la divine Minerve.

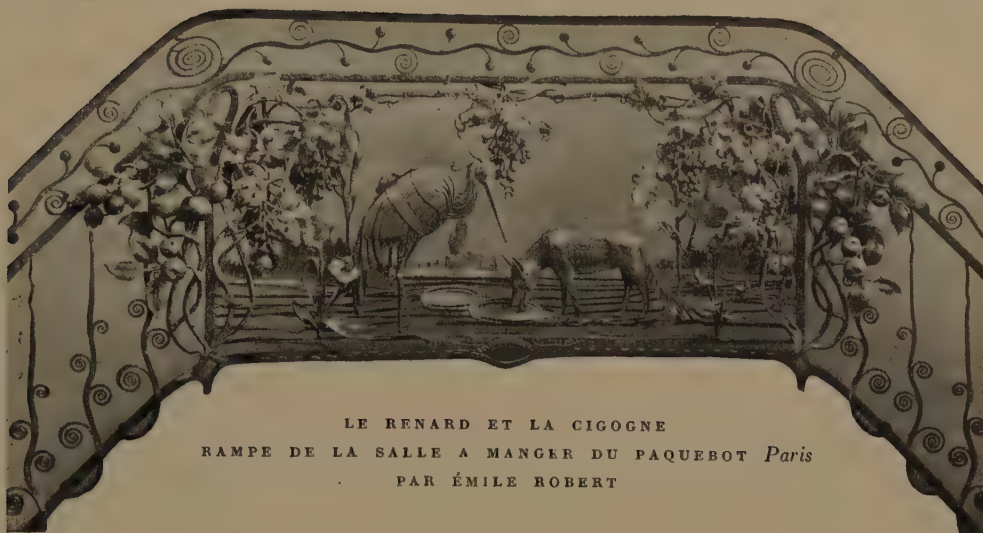
L'ouvrage se termine par ces mots : « Télémaque alla éveiller ses compagnons, se hâta de partir, arriva à Ithaque, et reconnut son père chez le fidèle Eumée. » La 72<sup>e</sup> et dernière estampe retrace cette scène familiale qui nous émeut et nous charme.

Monnet et Tilliard ont su rendre l'émotion du père et du fils, réunis enfin après une longue et cruelle séparation et un nombre infini de malheurs. Cette émotion se communique à celui qui se recueille devant cette belle estampe, et saisit le talent des artistes qui ont fait revivre pour les yeux le bonheur intime des personnages.

HIPPOLYTE BUFFENOIR







## ÉMILE ROBERT

(1860-1924)



ÉMILE ROBERT A SA FORGE

La renaissance contemporaine des arts décoratifs doit compter parmi ses précurseurs les plus remarquables ce maître ferronnier qui vient de mourir encore plein de force et de projets.

On sait combien l'art du fer avait été négligé pendant le siècle dernier, presque jusqu'à la fin. Cette période n'a rien produit qui puisse être comparé, même de loin, à certaines œuvres magistrales du xviii<sup>e</sup> siècle, telles que la porte du chœur de l'église Saint-Ouen, à Rouen, œuvre de l'artisan parisien Nicolas Flambart, ou la grille de la place Stanislas, à Nancy, du serrurier Jean Lamour.

Le brusque essor de la métallurgie avait comme paralysé, vaincu les virtuoses du marteau. Ils n'osaient rien entreprendre contre le triomphe industriel de la fonte.

D'ailleurs, il y avait à l'époque grande pénurie d'inventions décoratives.

On copiait, pastichait, démarquait. Au moment où cette inertie devenait intolérable, il était fatal que la ferronnerie, comme les autres arts dits mineurs, sortit de son assoupissement — en d'autres termes trouvât l'homme qui lui rendrait son ancien prestige.

Cet homme fut Émile Robert.

Il était né en 1860, à Mehun-sur-Yèvre, dans le Cher, d'une famille berrichonne où, depuis plusieurs générations, on travaillait le fer. Comme il l'a écrit dans une jolie phrase pittoresque, il a « relevé le marteau des mains de ses aïeux ». Enfant, il aimait passionnément le dessin. Il suivait un paysagiste de la région, le peintre Lacoste, le regardant travailler et ramassant les tubes de couleur laissés pour vides. Rentré chez ses parents, il barbouillait des bouts de carton. Mais son père meurt. Ce n'est pas à la forge familiale qu'il fera son apprentissage. A treize ans, il entre chez un serrurier de sa petite ville, l'artisan Larchevêque, renommé dans la région, auquel était confiée l'exécution des grilles de la cathédrale de Bourges. Dans cet atelier, deux années de dur labeur. La force motrice n'existait guère alors. Les bras faisaient tout, les corvées pleuvaient dru et les journées étaient de douze heures. A quinze ans, poussé par le beau tourment qui entraîne les véritables artistes vers leur destinée, il s'en va, sac au dos, se fait recevoir à l'examen qui lui permet d'être ajusteur dans les établissements militaires de Bourges. Ayant amassé un petit pécule, il peut aller à Lyon, retrouver un sien oncle, vieux Compagnon du Devoir, imbu des traditions du métier, chez lequel régnait cette conscience traditionnelle qui développait autrefois le goût du fini avec le sens de la responsabilité.

Puis Émile Robert veut connaître, à Oullins, la forge de l'artisan Salesse, réputé dans le Lyonnais. Et il continue cette espèce de tour de France, s'arrête dans plusieurs villes. Il arrive enfin à Paris.

C'était en l'année 1878. Il espérait que l'Exposition universelle serait riche en leçons pour les arts décoratifs. Quel étonnement ! La ferronnerie n'y était guère représentée que par d'assez piètres redites industrielles ou de prétentieuses copies.

Alors, seul, sans encouragements venant du dehors, Robert se jure de redonner vie à la ferronnerie d'art. Il a dix-huit ans. Il trouve place dans les ateliers des forgerons Moreau. Moreau père était un fin connaisseur qui avait le culte de sa profession et possédait une collection unique. Ses fils chassaient de race. Ils eurent vite fait de distinguer parmi leurs meilleures « bonnes mains » l'ouvrier hors ligne qu'était le nouveau venu. Si bien qu'ils font de lui leur collaborateur pour la confection de la rampe, depuis fameuse, du château de Chantilly. Ils lui donnent même les moyens de fonder et de diriger un atelier annexe. Mais il lui faut la possibilité d'obéir



tout à fait librement aux suggestions de ses instincts. Le voilà chez lui, en 1883, dans une boutique exiguë de la rue Miromesnil. Pour vivre, il revient aux fastidieux ajustages de serrurerie.

Le hasard, qui sert parfois l'homme prédestiné, allait bientôt agir. Une



GRILLE, PAR ÉMILE ROBERT

enfant ne peut rouvrir la porte d'une chambre où elle s'est enfermée par mégarde. On court chercher un serrurier. On amène Émile Robert. Il délivre la prisonnière dont le père, à ce qu'il apprend, est architecte d'un de nos palais nationaux. Il va le trouver, lui montre quels travaux il est à même d'exécuter. On le nomme serrurier pour les besognes d'entretien du palais

en question. Il peut renoncer aux gagne-pain subalternes, consacrer plus de temps à la fabrication d'objets de véritable ferronnerie.

En 1887, il a changé de local, et il expose à l'Union centrale des Arts décoratifs. Voici 1889 : nouvelle période d'espoir. N'est-ce pas une année mémorable dans l'histoire du fer celle où s'élevèrent la tour Eiffel et la Galerie des Machines de l'ingénieur Contamin ? Mais, hélas ! ces gigantesques constructions n'étaient que monuments de gloire pour le calcul. Et Huysmans avait raison de déplorer que le nouvel emploi du fer menaçât nos villes d'enlaidissement, alors qu'on aurait pu, en songeant à la décoration du métal par le métal, obtenir des effets heureux. Il rappelait qu'à Anvers « les piliers de la Bourse sont, à leur sommet, enlacés par des lianes et des tiges qui s'enroulent, fument, s'épanouissent dans l'air en d'agiles fleurs ».

Malgré tout, le tenace Émile Robert rêvait à l'avenir des travaux de la forge, à leur apport architectural. Avec la collaboration de Karbowsky, il construisit le pavillon des Arts décoratifs pour l'Exposition de 1900. Il avait eu l'idée d'installer dans la Salle des Métaux une forge où il travaillait lui-même sous l'œil des visiteurs. Réclame héroïque en faveur de la ferronnerie si longtemps délaissée.

C'est l'époque où de jeunes hommes hardis, les uns entraînés par les manifestes ruskiniens, les autres par certaines révélations venues d'Extrême-Orient et tous animés par les doctrines vivifiantes de l'impressionisme, tous d'accord dans la haine des poncefs, annonçaient déjà par leurs œuvres de céramistes, potiers, ébénistes, orfèvres, etc., une régénération des arts « appliqués ». Delaherche, Dampé, Gallé, Baffier, Lalique étaient déjà célébrés par les critiques et les amateurs d'avant-garde. Émile Robert faisait partie de leur groupe.

Dans une étroite entente avec des architectes qui s'éloignaient des formes périmées, il établit les ferronneries de l'établissement thermal de Vichy, la grille monumentale du cimetière des Chartreux à Bordeaux, la porte du musée des Arts décoratifs au pavillon de Marsan, la grille du nouveau théâtre à Lille, certaines grilles de la basilique de Montmartre, celles du musée de Paléontologie, du consulat de France à Bruxelles, etc. Le musée Galliera, les musées de Hambourg, Christiania, Londres, Bâle, Lwów, etc., lui ont acheté des œuvres. Que de palaces, maisons de rapport, maisons de commerce, hôtels particuliers ont des rampes, des balcons, des cages et portes d'ascenseurs, des enseignes, des lustres, des landiers, des poignées de portes, des heurtoirs sortis de ses ateliers !

Émile Robert possède les deux forces qui élèvent un artiste au premier rang : l'imagination et l'amour de la perfection. La moindre pièce sortie de ses mains décèle le savoir, l'habileté, le souci de l'exécution fine. En même



temps elle a cette verve synthétique et cette vigueur attrayante que, seule, communique à ses créations la fantaisie d'un génie abondant. Génie ayant,



LE CORBEAU ET LE RENARD  
GRILLE, PAR ÉMILE ROBERT  
(Appartient à M. Chiris, Rambouillet.)

d'ailleurs, cette inquiétude de se surpasser inlassablement lui-même et pour qui cet effort est un plaisir constant. Génie libre de l'homme que nul obstacle ne pouvait arrêter et dont le talent est redevable à un labeur intuitif plus qu'à une éducation pointilleusement méthodique.

Mais l'élan n'est jamais ici débridé. Une raison saine, très française, modère ce que le tempérament portait en soi de fougue. La volonté sait où elle va et garde, si l'on peut dire, une bonne assiette géométrique.

Et une doctrine se dégage de l'œuvre nombreuse et variée : c'est que la course vers le nouveau est d'autant plus fructueuse que le respect demeure à l'égard de certaines grandes traditions et qu'on n'est pas moins soi-même en sachant pourquoi il faut admirer les maîtres.

La plupart des ouvrages d'Émile Robert ont à la fois la robustesse des bons styles anciens et cette grâce, comme affranchie, qui est le propre de notre esthétique contemporaine.

Émile Robert ne bannit rien de l'outillage moderne. Mais ces nouveaux outils mécaniques — du reste, peu nombreux — qui rendent certaines grosses besognes moins pénibles, ne changent pas grand'chose aux séculaires systèmes de travail. Seule, la soudure autogène, dont on n'use guère que depuis 1912, apporta un changement notable dans une partie des méthodes de fabrication. Robert avait trop longtemps vaincu les difficultés de la soudure au feu pour adopter dans tous les cas le nouveau procédé d'assemblage.

Les formes ornementales comme l'arabesque et la volute sont moins fréquentes dans l'œuvre d'Émile Robert que les sujets empruntés à la flore et même à la faune. C'est un naturaliste. Mais il l'est avec tact, sans jamais toucher aux mièvreries échevelées de ce qu'on appela le « modern-style ». S'il assemble fleurs et feuillages en motifs parfois compliqués, s'il se plaît à donner aux bouquets de fer une apparence de gracilité aérienne, ce n'est pas au détriment d'une ligne d'ensemble nette et de la bonne construction vertébrale.

Il semble qu'en avançant en âge, il ait préféré les formes robustes, qui paraissent être nées sous le marteau, dans la chaleur et le bruit de la forge, aux ingéniosités d'un crayon minutieux.

Il a laissé une pièce entre toutes caractéristique où s'affirme, dans une extraordinaire virtuosité, son goût du pittoresque et de la solide ordonnance. C'est une porte qui n'est point faite pour le commerce et qui restera comme un essai hardi que seul pouvait se permettre un ferronnier sûr de soi. Cette porte traduit en fer la fable du *Lièvre et de la Tortue*. Tour à tour stylisant et donnant la note réaliste, le maître a décrit les trois étapes : le départ, la course, l'arrivée. Le soleil se lève. Un village apparaît, avec son église et son moulin. « L'animal léger » plein de suffisance se moque du défi de la commère qui, bientôt, va son « train de sénateur » sur la route qui serpente en longeant prés et bois. Enfin, le lièvre « part comme un trait », son petit corps élastique s'allonge dans un élan désespéré. Trop tard ! Dame tortue atteint la borne kilométrique. Les deux animaux, dans leurs diverses attitudes,



sont représentés malicieusement et l'on se demande comment le feu et quelques outils qui étirent, liment, aplatissent, arrondissent, ont obtenu du fer ce que, par la fusion, on obtiendrait du bronze, ou, mieux, ce qu'un modelleur, avec son ébauchoir, obtiendrait d'une matière plastique. Cette porte indique avec évidence que si Émile Robert n'avait pas été un maître ferronnier, il aurait pu être sculpteur. Cent autres pièces en font foi, et plus que tout le reste, peut-être, une série d'animaux : un chat tout en silhouette, si espièglement offert comme décrottoir ; un coq, suite d'ellipses (à rivets apparents) qui traduisent avec une mâle netteté les lignes du plumage ; un dromadaire dont les frises de fer ont la souplesse de la laine, œuvre de patience qui exigea une habileté hors pair ; un chien et un tigre strictement dessinés et frémissants de vie nerveuse. Il ne faut pas oublier non plus la fable du *Renard et de la Cigogne* dont les deux épisodes sont traités finement : le premier illustre la rampe d'escalier du paquebot *Paris*, le second, une grille appartenant au musée Galliera.

Ces ouvrages, on pourrait les croire sortis des mains d'un manieur de glaise ou d'un tailleur de pierre revenu à la manière rude et probe, à la sincérité nue de certains anonymes des temps reculés. Nul avant Robert n'avait donné au fer ces galbes assou-



LE RENARD ET LA CIGOGNE  
GRILLE PAR ÉMILE ROBERT  
(Musée Galliera.)

plis, cette plénitude dans des formes réduites à la plus linéaire simplicité. Plusieurs de ses animaux ont un style non sans parenté avec celui de la *Louve* du Vatican. A ce style qu'on pourrait appeler le style Robert appartient aussi un marmouset gaillardement taillé en plein lingot, figure digne des inventions gothiques les plus vigoureusement pittoresques.

\*  
\* \*

Depuis dix ans le maître-feronnier vivait dans la paix chérie du pays natal. Il réalisait son rêve d'échapper à la tyrannie des commandes, de ne plus se hâter pour y satisfaire, de produire enfin, tranquillement, des œuvres personnelles sur le thème de la plante ou de la bête. Cet ambitieux de perfectionnement plus que de richesse a pu se recueillir, approfondir les derniers secrets de la technique, s'adonner à ce qu'on pourrait appeler sa seconde manière, c'est-à-dire réaliser par l'étude minutieuse de la nature ces tours de force d'animateur du fer qu'aucun de ses devanciers n'avait osé tenter.

Il revendiquait avant tout son titre d'artisan, — l'artisan, expliquait-il, étant celui qui est capable de composer une œuvre et de l'exécuter en son entier, de ressentir toute la joie du créateur. Aussi fut-il l'apôtre d'une reconstitution de l'apprentissage. Et ce novateur, qui connut tant de beaux succès, déclarait volontiers que sa plus grande récompense avait été de pouvoir réunir, dans la forge-école qu'il venait de créer, vingt-cinq jeunes gens pour leur apprendre le métier.

Homme aux grands dons et au grand cœur, il songea moins à demeurer comme une figure de chercheur et d'artiste exceptionnel qu'à communiquer sa flamme, sa science, même sa sagesse à des générations de travailleurs, — et cela non seulement pour la plus grande gloire de cette ferronnerie qu'il aura aimée avec tant de ferveur que pour régénérer dans nos ateliers d'art l'esprit d'initiative, les vertus de patience, l'honneur professionnel et maintenir ainsi le renom du génie français.

TH. HARLOR



## SUR QUATRE HOTELS DU MARAIS

---



L'HÔTEL DE CLISSON

(Bois de M<sup>me</sup> R. Schils.)

Qu'il arrive des Halles par la banale rue de Rambuteau ; qu'il vienne, par l'étroite rue des Francs-Bourgeois, de la Place Royale, ou qu'échappé aux bruits du Temple et de la Grève, il suive les anciennes rues du Chaume et de l'Homme-Armé, la surprise est agréable, pour le promeneur, de ces tourelles jumelées en gardiennes de portail noble, clamant au vieux Marais la gloire d'Olivier de Clisson. Mais à ce pittoresque le grandiose succède : voici s'ouvrir, sur deux cents pieds de profondeur, entrevue ou devinée, la plus belle cour sans doute qui survive au massacre de tant d'illustres demeures, tout orgueilleuse de ses cinquante colonnes et des Saisons de sa façade, toute contrite de ne voir plus ces escadrons et ces carrosses, parure évanouie de son pavé. Il faut pourtant s'arracher à ce décor et contourner l'îlot pour atteindre, à l'opposite des tourelles, vers la vieille rue du Temple, d'autres façades et d'autres cours, moins fières et moins respectées du temps, quelque bel air que gardent leurs murs et leurs combles, pierre, brique, ardoises. Il faut ressusciter un

jardin, abattre des ateliers parasites, pour retrouver accolés ces deux logis princiers : Rohan et Soubise, pourpre romaine et guerre en dentelles. Il faut encore, dans une cour plus humble, évoquer, devant de rares vestiges, l'âge plus rude où le tournoi d'à côté, mortel au Roi, sacra vrais rois ces étrangers d'alors : les Guise.

Voilà de grands noms : mais combien d'autres à prononcer ici ! « Les papiers de tous les Français sont là-dedans, » me disait naïvement un ouvrier. Les Archives de France et l'Imprimerie de l'État, abritées aujourd'hui en ces hôtels « conçus à d'autres fins, » ne renferment-elles pas, dans leurs millions de pièces manuscrites et de pages officielles, au moins quelque rôle, quelque arrêté où le plus modeste d'entre

nous retrouve quelqu'un des siens ? Au cadre splendide de ce passé qui continue, aux hôtes de ce palais, le « garde général » des Archives a voulu élever un monument digne d'eux. Tout médiéviste est ici chez soi ; M. Charles-Victor Langlois et les plus âgés de ses confrères y sont plus encore chez eux, et il ne faut qu'un peu d'attention pour retrouver, mal effacée sur un portail, la docte enseigne de l'École des Chartes. Elle rutille en ce volume, à toutes les lignes qu'envahit le vieux papier, à tous les bas de pages criblés de références. Et l'image même n'est pas épargnée ; ce livre d'archiviste est un beau livre d'art, encore qu'il semble parfois préoccupé de s'en défendre <sup>1</sup>.

\*  
\* \*

Sur l'emplacement du chantier du Temple, contemporain de Philippe le Bel, le connétable Olivier de Clisson avait acquis vers 1370 le terrain où s'éleva son hôtel. Hors les murs, à deux pas de la rue de la Verrerie habitée par Du Guesclin, non loin du royal hôtel Saint-Pol, il s'était créé la résidence dont nous voyons les restes. Dès 1388, il l'agrandissait ; il y aurait fait peindre ses exploits et ceux du voisin Bertrand. Grande et petite salle, grand'chambre et chapelle, petit corps d'hôtel et galerie couverte sur rue, escaliers à vis et salette basse, tournelles et pavillon, écurie et jardins, terrasse et fontaine, cette liste griffonnée par un entrepreneur de 1504 ne nous renseigne guère mieux que les plans de la Renaissance. Des gâbles, de rares carrelages à l'M énigmatique, évoquant, crut-on jadis, la miséricorde qu'imploraient les Maillotins, une voûte de tourelle à pendentifs peints et dorés, voilà ce qui demeurait naguère du décor primitif, dont Quicherat et Viollet-le-Duc purent voir des traces « inexplicablement disparues, on ne sait ni quand ni comment. »

La comtesse de Penthievre, fille d'Olivier de Clisson, les ducs anglais de Clarence et de Bedford, Alain d'Albret, le comte d'Étampes, prévôt de Paris, le trésorier Babou de La Bourdaisière, furent successivement propriétaires de l'hôtel, que la duchesse de Guise, Anne d'Este, acheta le 14 juin 1553. Les Guise acquirent bientôt divers hôtels voisins, mirent leurs armes au portail de Clisson, confièrent au Primatice et à Niccolo dell'Abbate les peintures de la chapelle. On y voyait en 1555 une *Adoration des Mages*, leur procession, où figuraient le duc François et son nain Brusquet. Dans la chambre de la dame, Niccolo encore avait exécuté des peintures. Au dehors, d'austères fenêtres sans symétrie ; un escalier à rampe moderne et une baie ornée à feuillages subsistèrent jusqu'en 1883. D'officiels vandales, entre temps, avaient eu raison du reste, encore intact aux jours du Consulat.

Dans ce palais aux airs de forteresse, on voyait en 1644 la fameuse tenture des *Chasses de Maximilien*, d'après Van Orley, hier exposée au pavillon de Marsan, cent cinquante autres tapisseries de Bruxelles, de Paris, d'Auvergne, où le Zodiaque et les Mois alternaient avec David et Salomon, non loin d'Actéon et d'Hercule, encadrant

1. *Les hôtels de Clisson, de Guise et de Rohan-Soubise au Marais (Archives et Imprimerie nationales)*, par Ch.-V. Langlois, membre de l'Institut, directeur des Archives nationales. — Paris, J. Schemit, 1922. In. 4°, vii-314 (1) p., 1 pl. en coul., 52 pl. h. t., 18 fig. et 3 plans (papier d'Arches).



le « lit des Alliances », tout de perles brodé, parmi des dressoirs chargés d'incroyables argenteries. Et les tableaux ! Bourdon, Carrache, Michel Corneille, Claude le Lorrain, Mignard, Raphaël, Teniers, Titien, Véronèse et Léonard — ou leurs façons : tout cela dispersé soit dès 1664, soit en mai 1688, quand disparut la dernière héritière des grands ligueurs : Marie de Lorraine, duchesse de Joyeuse et princesse de Joinville. Son dernier secrétaire s'appelait Roger de Gaignières.

\*  
\* \*

Le 27 mars 1700, l'hôtel était acheté pour 326 000 livres (il en valait 16 000 en 1553 !) par François de Rohan, prince de Soubise, mari d'Anne de Rohan-Chabot, une belle rousse, escortée d'une douzaine d'enfants, et point du tout indifférente au grand Roi. Et desseins d'abonder, et artistes d'accourir : l'architecte Pierre-Alexis



FAÇADE ET COUR D'HONNEUR DE L'HÔTEL DE SOUBISE  
PAR P.-A. DELAMAIR (1705-1709)

Delamair, les sculpteurs Coyzevox, Coustou, Le Lorrain, dussent Mansart et son beau-frère de Cotte en crever de jalousie. Il y a là un manège à transformer, une cour d'honneur à créer, qui restera manège, où les colonnades du pourtour auront leur commodité pour les revues de gendarmes, dont le prince est capitaine-lieutenant ; la Régence y rassemblera cheval-légers et mousquetaires gris aux jours d'émotion populaire. Mais si cette stratégie met un *Hercule* de Coustou à son portail neuf, elle lui donne pour pendant la *Pallas* de Bourdy.

Au fond de la cour, sous un grand comble d'ardoise, s'élève alors une façade monumentale à neuf baies, plaquée contre le vieux logis. Sur le fronton dominant les deux ordres du pavillon central, quatre génies accompagnent la *Gloire* et la *Magnificence* ; entre les fenêtres des ailes, quatre *Saisons* ; sous le portique intérieur, la *Renommée* et la *Vigilance* : le tout par Robert Le Lorrain. L'œuvre était parfaite en 1709 : pour que la façade fit son quart de tour vers le plein soleil, au mépris des vieux murs orientés, Delamair avait bataillé deux ans !

Une fontaine, au coin de la rue, compléta les dehors. Et Delamair obtint en 1712 l'ordinaire merci des puissants : sa disgrâce au profit de Germain Boffrand, l'« intrus », l'ennemi-né de l'enfilade-milieu dont rêvait le vaincu, l'inventeur, pour tout dire, de cet accessoire qui dérangera tout et qui demeure pour nous tout le palais : le pavillon ovale, érigé, bel et bas étages, au lieu même de l'ancestral donjon.



LE SALON OVALE  
DÉCORÉ PAR L.-S. ADAM ET J.-B. LEMOYNE  
VERS 1735  
(Hôtel de Soubise.)

Que pouvait, contre ce novateur, la douzaine d'aïeux fraîchement mis sur toile par Gabriel Blanchard et Joseph Parrocel, en ligne dans la salle des gardes où passait indifférent le nouveau duc Hercule-Mériadec, maître de céans depuis 1712 ? Monseigneur ne jure que par les gens de Boffrand : les Adam et Herpin, sculpteurs de boiserie, Brunetti, le roi des trompe-l'œil pour grands degrés, Boucher, tout en dessus de porte, Carle Van Loo, Trémolières, Restout, François Lemoine et Jean-Baptiste Lemoyne, une pléiade entière qui, de 1732 à 1745, travaille sans désespérer. Vestibule, antichambre à neuf fenêtres, chapelle, salles du dais et d'audience, de compagnie et d'assemblée, chambre de parade, salon ovale, grand cabinet, tout le double appartement d'entre cour et jardin y passe, rez-de-chaussée du prince et bel étage des prin-

cesses Anne-Geneviève de Lévis-Ventadour et Marie-Sophie de Courcillon, épouses successives d'Hercule-Mériadec, qui ne leur ménage ni stucs, ni rinceaux, ni balustrade même au-devant d'un grand lit d'apparat bien jaloux de Versailles. Aux murs, aux corniches, des ors fous : dieux, amours, génies, parties du monde, animaux de La Fontaine ; au parquet, des marqueteries à la Boule, et dans le grand salon ovale, les huit panneaux, chef-d'œuvre de Natoire, détaillant l'*Histoire de Psyché*.

Dans ce décor vécurent, après Hercule-Mériadec, son petit-fils Charles, le vaincu



de Rosbach, et ses trois femmes. Que de fêtes, de bals, de scandales domestiques et financiers ! Il y eut là six mille masques, en 1769, pour faire honneur au roi de Danemark. On y joua les *Forges de Lemnos* — de Jean-Jacques — pour le mariage Guéménée de 1780. Le maréchal y meurt le 2 juillet 1787 : après lui, le déluge...

\*  
\* \*

Louis XIV regardait avec une étrange tendresse le cinquième enfant de la belle rousse, Armand-Gaston-Maximilien, cardinal de Rohan, prince-évêque de Strasbourg. Celui-ci avait découvert l'architecte Delamair et reçut de ses parents, le 22 juillet 1705, pour y faire sa demeure, neuf cents toises carrées de terrain, en façade sur la vieille rue du Temple et joignant l'hôtel familial. Habité en 1712, le nouveau logis offrait sur le jardin, face à l'hôtel Soubise, deux étages sous comble, à treize baies de façade, un pavillon central de deux ordres, avec attique et fronton. Vers la rue, l'inévitable cour à hémicycle, mais sans la moindre colonnade.

Au dedans, cette maison d'Église montrait moins de salons que de cabinets et de bibliothèques, austèrement parées de bustes à l'antique dominant les marquises du président de

Thou ; en vingt-cinq volumes, le catalogue d'Oliva donnait à tous les savants la clef de ce trésor. La demeure se reliait à sa voisine par une aile bordant au Midi cours et jardins, sur 468 pieds d'étendue, tandis qu'au Nord de la cour cardinale, la cour des écuries s'ornait du fougueux fronton de Robert Le Lorrain : les *Chevaux du Soleil*. Ces quatre coursiers de haut relief annonçaient les 125 stalles des vrais chevaux : 58 chez l'Éminence et, chez le maréchal, 77, plus qu'il n'en fallait pour atteler à quatre les vingt-six carrosses que pouvaient recevoir les remises !



LE CABINET DES SINGES  
DÉCORÉ PAR C. RUET, VERS 1750  
(Hôtel de Rohan.)

Armand-Gaston mourut en 1749. Son petit-neveu Armand, le cardinal de Soubise, lui succéda, comme lui évêque de Strasbourg et grand-aumônier, et de plus académicien. Le décor compléta la construction : salle à manger grisailée par Brunetti, dessus de porte de Boucher, singeries de Christophe Huet, douze panneaux grands et petits, dans un cabinet où le placard cachait un autel portatif : le palais cardinal n'avait pas d'autre chapelle ! Le cousin Louis-Constantin de Rohan-Montbazou, marin en camail et vandale à ses heures, succéda en ces lieux agréables au petit-neveu du premier cardinal. De 1756 à 1779, il ne fit faire que deux belles commodes. Le dernier et plus fameux occupant, le *cardinal Collier*, Louis-René-Edouard, académicien à vingt-sept ans, ambassadeur à Vienne, fut un pauvre homme tout en point d'Angleterre et rentier à sept mille livres par jour regardant, son singe au bras, promener ses chevaux dans le « carré du Gladiateur », coin de jardin mué en manège. Il mourra hors des frontières, mais dans son diocèse mi-parti de Strasbourg, à Ettenheim, en l'an XI de l'Ere républicaine.

Une telle résidence regorgeait de belles choses : sièges en velours d'Utrecht, en damas de Gênes, en gros de Tours, pendules de Thurette, de Lebon, de Le Noir, tapis d'Orient et paravents chinois, tapisseries de Beauvais, des Flandres et des Gobelins, les *Amusements champêtres à l'italienne*, les *Hommes illustres*, *Abraham*, *Latone*, *Joseph*, *Ulysse*, *Roland*, les *Planètes*, sans parler des 210 chemises et des 1440 serviettes du maréchal, et de la niche en damas cramoisi, réservée aux petits chiens des Eminences.

Mais quel est ce portail, au ras de la grande façade, à côté des tourelles de Clisson ? Pourquoi ces grilles aux baies d'en bas, au fond de la cour des gendarmes, et cette grille encore sous les colonnades du levant, en réponse au portail et comme lui toujours ouverte ? Et quels sont ces piétons, ces haquets, ces carrosses, cette rue véritable à tout gêner ? Il y a là une servitude respectée des Guise et dont ni bâton ni chapeau ne triompheront : car le décor plaqué succède à un mur aveugle et c'est une ruelle que la belle cour absorba. D'où cette basse-cour allongée vers la vieille rue du Temple, et ces gardes du corps : escalier et vestibule, protégeant la retraite du logis sur les jardins. Il ne faudra pas moins que la grande Révolution pour imposer enfin silence au populaire et tuer cette voie si mal morte.

\* \*

Séquestrés en 1789, tour à tour magasin à poudre et bureau d'impôt, filature et garde-meuble, parc à fourrage et caserne de cavalerie, les palais jumeaux faillirent recevoir en 1806 la Bourse et le Tribunal de commerce. Le 6 mars 1808, ils furent affectés aux Archives et à l'Imprimerie de l'Empire. Pour un temps, la cour d'honneur se peupla de hangars à cartons : les registres du Vatican, les parchemins du Saint-Empire s'entassèrent sous les colonnades.

Et le siècle de l'Histoire s'ouvrit. Daunou régna, les architectes Dubois et Lelong partirent en guerre contre le « mauvais goût » de Boffrand et les nudités de Natoire. En l'honneur du Moyen âge, on cintra des fenêtres, on voûta des galeries, on



menaça la cour d'un Louis-Philippe en cuirasse ; et Letronne eut peine à réagir. Michelet eut son cabinet dans l'hôtel d'Assy, acheté en 1845, et riche encore d'un beau salon Régence. L'École des Chartes, fondée en 1821, s'établit en 1846 dans le salon ovale du prince. Le jardin fut mis à mal : une cour, où sévissait l'art de 1838, emprisonna le pavillon de Boffrand, affligé d'un sosie à coupole. Mystérieusement, la chapelle de Guise disparut avec ses peintures. Le garde général de Laborde, de 1857 à 1869, fit œuvre plus louable, répara le meurtre des baies, relégua les charlistes à l'hôtel contigu de Breteuil. Vers la rue des Quatre-Fils, par contre, l'architecte Jeanniaud étageait ses dépôts en façon de coffre-fort sans serrure.

Échappé à la Commune, le palais Soubise connut d'autres dangers. M. de Laborde avait rêvé de fresques pour la salle des gardes. Mais le peintre Jobbé-Duval décora d'allégories officielles l'escalier commis par Dubois et Lelong, où des vertus et des penseurs surveillèrent la Vérité et l'Administration, déesses de 1880. La laide cour des dépôts s'enlaidit encore d'une bâtisse parasite qui obscurcit toujours la salle de travail de 1902, heureusement inspirée des projets d'Herpin pour l'ancien cabinet des livres.

Bourdonnant de machines, peuplé d'ouvriers, le palais de Rohan voyait cependant sa façade enterrée jusqu'aux genoux sous les ateliers du jardin. Il n'y demeure qu'un salon aux boiseries masquées de placards, le cabinet des Singes, restauré par Galland, et le haut relief des écuries. Lambris vendus, tableaux dispersés, sculptures refaites, meubles enfermés dans vingt cabinets de ministères : tel est le sort du reste. Notre âge, pourtant, a préparé le transfert de l'imprimerie à Grenelle, sauvé l'hôtel de Rohan malgré la redoutable ignorance de tant d'hommes en place, et rétabli, M. Langlois gouvernant les Archives, l'appartement du prince de Soubise aujourd'hui mieux connu des érudits que le bel étage ne l'est du touriste, malgré son musée du dimanche.

\*  
\* \*

Mais ce Louvre et ces Tuileries du Marais, jadis unis par leur jardin, veulent un sort meilleur. Les minutiers des notaires, les papiers des ministères réclament un abri. L'imprimerie évacuée peut devenir un autre musée Plantin ; les parchemins scellés demandent qu'on les montre, qu'on les commente devant nos curieux d'actualités rétrospectives, parmi les meubles, les tableaux, les tentures qui peuplèrent le double logis. Un quartier étouffé souhaite de mieux respirer. Il nous appartient de léguer à nos héritiers cet îlot de trois hectares tout entier dédié au passé, égayé de parterres, redevenu ce rendez-vous de beaux esprits, ce temple de l'Histoire dont les humbles apprendront eux aussi la leçon.

CHARLES DU BUS

## BIBLIOGRAPHIE

---

**JULIUS SCHLOSSER.** — *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte.* Vienne, Schroll, 1924. In-8, xvi-640 p.

**L**e nombre très considérable des travaux déjà publiés, relatifs à l'histoire de l'art, rend de plus en plus nécessaire l'établissement de bibliographies méthodiques, sans lesquelles il devient impossible aux travailleurs de se rendre compte de l'état de nos connaissances. Aussi doit-on être reconnaissant envers les érudits qui entreprennent, au grand avantage de leurs contemporains, des ouvrages de ce genre. M. Julius von Schlosser qui avait déjà, en 1896, fait un livre très utile sur les sources de l'histoire de l'art en Occident pendant le moyen âge, a étendu ensuite ses recherches à l'ensemble de l'art européen. En 1914 il a commencé à donner, dans les Procès-verbaux de l'Académie de Vienne, une étude générale sur les sources de l'histoire de l'art en Occident, depuis le haut moyen âge jusqu'à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle : dix fascicules ont paru, de 1914 à 1920. Mais la forme sous laquelle elle était présentée — par chapitres à paginations séparées, dans un recueil assez peu répandu — rendait sa consultation malaisée ; aussi M. Schlosser s'est-il décidé à la réimprimer en un volume unique.

L'importance d'un pareil ouvrage n'a pas besoin d'être soulignée. Pour la première fois, les travailleurs ont à leur disposition un recueil méthodique (élaboré par un savant qui a consulté la plupart des publications qu'il cite) des sources de l'histoire de l'art depuis le haut moyen âge. Malheureusement l'immensité même de ce programme a conduit l'auteur — malgré lui, sans doute — à négliger certaines parties et à s'étendre au contraire davantage sur celles qui lui étaient plus familières. En réalité son livre n'est relativement complet que pour un seul pays, l'Italie. Aidé par les éléments que lui fournissait sa riche biblio-

thèque personnelle, M. Schlosser a consacré notamment à Vasari, à l'histoire de l'art par localités en Italie, des chapitres où l'on reconnaîtra une réelle maîtrise du sujet.

Comparées à ces pages si nourries, celles qui ont trait à l'art français, par exemple, semblent parfois bien maigres. Sans doute des passages assez étendus sont consacrés à notre pays (pour lequel il montre d'ailleurs peu de sympathie) et on consultera avec profit ceux qui concernent : les anciens inventaires imprimés ; les architectes du xvi<sup>e</sup> siècle ; l'esthétique et les biographies d'artistes au xvi<sup>e</sup> et au xvii<sup>e</sup> siècle ; la critique d'art et les traités d'architecture au xviii<sup>e</sup> siècle. Si les principaux ouvrages y sont généralement mentionnés, on constatera d'autre part des lacunes singulières : pourquoi, par exemple, la série si importante des anciens Guides de Paris n'est-elle représentée que par le seul *Voyage Pittoresque* de D'Argenville, et pourquoi des livres aussi importants que ceux de G. Brice, de Piganiol ou de Thiéry sont-ils passés sous silence, alors que les moindres guides de petites villes comme Verceil, Novare ou Côme sont soigneusement cités ? Comment les grandes publications de la Société de l'histoire de l'art français, comme la Correspondance des Directeurs de l'Académie de Rome, par exemple, ont-elles pu être oubliées ?

Sans doute l'auteur a bien senti que son livre avait des lacunes graves, et il s'en est excusé dans sa préface, où il a indiqué également que ses idées ont évolué au cours de la longue préparation de son ouvrage, qu'il a accordé une place de plus en plus grande aux théories esthétiques. Mais il aurait eu moins besoin de solliciter l'indulgence de ses lecteurs s'il avait adopté pour son travail, sous sa forme définitive, un titre moins ambitieux ; celui des fascicules de l'Académie de Vienne : « Matériaux pour servir à l'étude des sources »..., était justifié ; *Die Kunstliteratur* ne pourrait convenir qu'à un traité méthodique et complet.

Ces réserves faites, on ne devra pas juger trop



sévèrement un ouvrage qui rendra à tous les travailleurs — étudiants ou érudits — des services indéniables : il ne pouvait être entrepris que par un savant ayant, comme M. Schlosser, une connaissance étendue de tout qui touche à l'histoire de l'art en Europe.

J. J. MARQUET DE VASSELLOT

WRANGEL (Ewert) et Otto RYDBECK. — **Lunds Domkyrka.** Lund, Gleerup, 1923, 3 vol. in-4, pl. et fig.

Cette publication magnifique, richement illustrée de plans, de dessins, de photographies, de reproductions en couleurs, et destinée à commémorer le 800<sup>e</sup> anniversaire de la consécration du maître-autel de la crypte de la cathédrale de Lund, est l'œuvre de M. Wrangel, directeur de l'Institut d'histoire de l'art à l'Université de Lund, et de M. Rydbeck, conservateur du Musée. Celui-ci s'est spécialement occupé du monument lui-même, de son histoire et de sa construction, celui-là, de la place qu'occupe la cathédrale de Lund dans l'histoire de l'art du XII<sup>e</sup> siècle.

La construction dura pendant tout le XII<sup>e</sup> siècle ; la crypte, construite sur l'emplacement d'une église fondée par le roi Knut vers 1090, était terminée en 1123, époque où eut lieu la consécration du maître-autel par l'archevêque Asker. La dédicace du chœur, du transept et de la nef fut célébrée en 1145. La façade, flanquée de deux puissantes tours carrées, fut élevée au temps de l'archevêque Absalon, dans le dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle.

Après un grand incendie survenu en 1234, on dut reconstruire les voûtes, on agrandit la crypte et augmenta la nef d'une travée entre les deux tours aux dépens du narthex qui existait auparavant et qui fut supprimé. Au cours du XVI<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, le monument fut gravement mutilé, et une restauration très radicale au XIX<sup>e</sup> siècle en rend l'étude aujourd'hui fort délicate.

La cathédrale de Lund est un monument unique, isolé dans l'art des pays du Nord. Construite en belle pierre de taille, elle rappelle, non seulement dans les détails de son architecture, mais dans toute sa décoration, l'art de la Rhénanie et de la Lombardie. Le maître d'œuvre Donatus, dont le nom nous est donné par le nécrologe de l'église, était originaire de l'Italie du Nord, et dut travailler sur les chantiers des

cathédrales de Spire ou de Mayence, ce qui explique ces ressemblances. La décoration, plus riche à Lund, est d'un art tellement voisin de celui de Spire ou de Mayence, que M. Wrangel a pu émettre l'hypothèse très vraisemblable d'une action réciproque entre les ateliers de ces trois cathédrales. Il reste bien entendu qu'à Spire et à Mayence, cet art, que l'on doit qualifier de lombard, est l'œuvre d'ouvriers venus des chantiers de Milan, de Pavie, de Côme, de Modène et de Vérone. De Lund, cet art lombard influença un certain nombre d'églises de la Scanie, et M. Rydbeck a pu réunir dans son beau Musée un certain nombre de sculptures très significatives provenant de ces églises.

La façade, au contraire, avec ses deux grandes tours, et son portail que décorait autrefois un Christ de Majesté entre les symboles évangéliques, montre l'emprise de l'art français à la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

Dans le monastère de Saint-Laurent fondé par le roi Knut auprès de l'église qui devint au XII<sup>e</sup> siècle la cathédrale, se trouvaient des ateliers de miniaturistes, dont les œuvres nous révèlent l'activité artistique la plus ancienne de la Scandinavie. A la fin du XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle, l'art de la miniature se rattache aux productions d'Angleterre et de Rhénanie, et le « liber daticus », le fameux nécrologe commencé en 1145 et qui nous fait connaître l'histoire de la cathédrale, est décoré de grandes initiales d'un art très fin et très voisin de l'art anglais. Au XIII<sup>e</sup> siècle, ce sont les miniatures parisiennes qui servent partout de modèles ; l'art français, en architecture, comme en sculpture et en peinture, triomphe.

Je ne puis malheureusement donner ici qu'une idée très imparfaite de tout ce que contiennent de documents et de renseignements ces trois beaux volumes ; j'ai seulement voulu indiquer les horizons nouveaux qu'ils ouvrent aux historiens de l'art du moyen âge.

MARCEL AUBERT

Achille SEGARD. — **Jean Gossart dit Mabuse.** 1 vol. in-4<sup>e</sup>, G. Van Oest et C<sup>ie</sup>, Paris-Bruxelles, 1924. 190 pages, planches et figures.

M. Achille Segard nous donne les impressions d'un critique averti qui aime les belles choses, sait les regarder, et parcourerait en devisant agréablement une galerie où seraient exposées les principales œuvres

de Gossart. De ses réflexions, de ses comparaisons, se dégage une psychologie du peintre très finement exprimée.

Bien entendu il ne faudrait pas demander à ces aimables causeries plus qu'elles ne peuvent donner : c'est-à-dire une étude érudite et critique de ce maître romaniste et humaniste du *xiv<sup>e</sup>* siècle, représenté bien à tort, nous semble-t-il, comme un pur Wallon.

On ne cherchera pas et on ne trouvera pas ici la précision et la documentation qui permettraient d'apprécier la « question Gossart », telle qu'elle se présente à la fin de 1923. Nous regrettons à ce propos que M. Segard aille jusqu'à dire<sup>1</sup> que par le présent ouvrage le catalogue des productions de Gossart s'augmente des tableaux de M. Max Wasserman, de M<sup>me</sup> Schloss, du dessin de la collection Masson. On ne peut ignorer en effet que toutes ces œuvres figurent déjà au catalogue dressé par Friedländer dès 1916 dans son « Von Eyck bis Breughel ». Par contre M. Segard ne parle pas du dessin signé de Copenhague découvert par Winkler et de cette intéressante « Naissance du Christ » signalée au musée de Vienne par L. von Baldass et si importante pour l'étude des premières années de Gossart ; l'auteur néglige aussi le beau dessin de l'Académie de Venise trouvé par Friedländer et quant aux deux portraits d'homme des musées de Bruxelles et d'Anvers qu'il croit éliminer de l'œuvre du maître, ils ne figurent même pas au catalogue de Weiss en 1913 et à plus forte raison dans celui de Friedländer en 1916.

EDOUARD MICHEL

Jean BABELON. — *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escurial. Essai sur les arts à la cour de Philippe II, 1519-89* (Bibl. de l'École des hautes études hispaniques, fascic. III). Bordeaux et Paris (1922). In-8°, 346 p. 12 planches.

**B**ien peu parmi les touristes qui arpentent la fameuse rue *Jacometrezo* à Madrid se doutent qu'elle tient son nom bizarre d'un orfèvre milanais, compatriote et rival de Pompeo Leoni, qui y habita et jouit pendant de longues années de la faveur de Philippe II. C'est à cet artiste, Jacopo Nizzola da Trezzo, — dont

l'œuvre la plus admirée, le tabernacle de l'Escurial, fut détruite par des soldats français au cours de la guerre de l'indépendance — que M. Jean Babelon a consacré une thèse de doctorat très complète, très sérieusement étudiée. Elle se compose de trois parties. La première s'occupe de la vie du personnage et donne de curieux détails, tirés des archives espagnoles, sur ses missions, sur son négoce et ses travaux d'orfèvre et de lithoglyphe (il fut le premier à graver le document), sur l'organisation de la monnaie de Ségovie dont il fut le directeur, et où il introduisit les engins perfectionnés découverts à Augsbourg. La troisième partie présente un tableau très vivant de l'œuvre considérable de Jacopo à l'Escurial et cherche à dresser un catalogue des médailles et des camées exécutés par lui. Et comme, malgré tout, le sujet paraissait un peu mince pour un fort volume, la seconde partie, au risque de passer pour hors-d'œuvre, décrit le « milieu » où se mouvait l'activité de Jacopo, c'est-à-dire la légion d'artistes de tout genre, orfèvres, sculpteurs, peintres recrutés par Philippe II pour satisfaire ses goûts somptueux et surtout pour parfaire sa création préférée ; au point de vue de l'histoire générale, c'est peut-être le chapitre qui intéressera le plus de lecteurs.

Douze planches qui reproduisent notamment les médailles et pierres gravées les plus authentiques de Trezzo, son excellent portrait par Moro (ancienne collection Stuers) et son effigie numismatique par Ant. Abondis, une cinquantaine de pièces justificatives tirées des archives de Milan, de Florence et surtout de Simancas achèvent la documentation de cet excellent ouvrage pour lequel M. J. Babelon a dépouillé un nombre vraiment imposant de livres imprimés et de pièces manuscrites énumérés dans une bibliographie de 10 pages ; l'ouvrage jadis célèbre de Prescott et l'article de Justi (Philippe II amateur) dans la *Zeitschrift für bildende Kunst* de 1885 y eussent mérité une petite place<sup>1</sup>.

T. R.

1. Je ne crois pas qu'il y ait la moindre analogie (p. 34) entre la charge de protecteur des Juifs de Milan conférée à Trezzo en 1567 et celle de protecteur des *Juifs convertis*, que remplit le cardinal Sirleto : le document publié par M. B. soulève d'ailleurs un problème délicat que j'examinerai ailleurs. La rédaction de M. B. n'est pas toujours aussi exacte que sa documentation : p. 39 il ne fallait pas parler (en 1577 !) d'un « empe-

1. Préface, p. ix et p. 157.



HENRI CLOUZOT. — **Les Meubles du XVIII<sup>e</sup> siècle.**  
Paris, éd. Albert Morancé, s. d. (1922), In-8°  
carré, viii-296 p., 49 pl.

Parmi tant de livres, quelques-uns remarquables, qui ont paru sur le mobilier du XVIII<sup>e</sup> siècle, celui-ci mérite une place à part par son caractère à la fois pratique et technique où se révèle la rare compétence de l'auteur.

La première partie est consacrée à une « étude technique des meubles du XVIII<sup>e</sup> siècle » (Régence et Directoire exclus). Toutes les variétés de sièges et de meubles proprement dits sont définies avec précision et leur histoire esquissée. D'autres chapitres s'occupent des bois, de la peinture et de la dorure, du laquage, des bronzes et autres ornements (marbres, porcelaines), des garnitures de sièges et de lits. On lira avec un plaisir particulier les chapitres sur la valeur des meubles, leur truquage, leur entretien, pleins de détails savoureux.

La seconde partie présente en 49 planches (soit à peu près 200 figures) d'abord les éléments constitutifs des meubles (leur morphologie), ensuite ces meubles eux-mêmes et les procédés d'exécution de certains d'entre eux. Ces documents sont empruntés pour la plupart aux recueils contemporains de Roubo, Lalande, Delafosse, etc.

La troisième partie est un répertoire par ordre alphabétique des ébénistes du XVIII<sup>e</sup> siècle. La date qui suit chaque nom est (je le suppose du moins) celle de sa réception dans la corporation. On nous donne l'adresse de la plupart et parfois des renseignements biographiques ou encore l'indication des collections qui renferment de leurs œuvres. Cela est un peu capricieux. Il y a douze lignes sur Leleu et rien sur Riesener !

Evidemment ce livre n'épuise pas la matière. Les reproductions empruntées aux albums des praticiens d'autrefois sont fidèles, mais un peu schématiques. Aucune n'est assez détaillée, à échelle assez grande, pour donner une idée complète d'un vrai beau meuble du XVIII<sup>e</sup> siècle. Un seul bureau est figuré et il n'est pas des plus intéressants<sup>1</sup>. Mais l'auteur (qui a, sur des parties du

même sujet, publié des monographies approfondies) n'a voulu ici offrir qu'une grammaire et cette grammaire est excellente.

T. R.

Léonce BÉNÉDITE. — **Notre art, Nos maîtres.**  
Paris. Flammarion. 1923. 238 p.

Dans un premier recueil paru sous ce titre, M. Bénédite avait étudié deux peintres français et deux peintres anglais particulièrement représentatifs de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : Puvion de Chavannes et Gustave Moreau, Burne-Jones et Watts. Ce second volume, plus homogène, est consacré exclusivement à des maîtres de l'École française et en majeure partie aux paysagistes de l'École dite de 1830. On y retrouve la ferveur d'admiration alliée à un sens critique très avisé qui anime la première série : la biographie et l'esthétique, la connaissance des artistes et l'appréciation des œuvres qui se pénètrent et se complètent réciproquement y sont très habilement dosées de façon à éviter le double écueil de l'anecdote ou de la dissertation. Les pages consacrées à J. F. Millet, pour qui M. B. semble avoir une secrète prédilection, sont particulièrement bien venues. Quelques artistes injustement méconnus qui ont joué le rôle d'initiateurs : Cals, Jeanron, Paul Huet sont en passant réhabilités. Peut-être y aurait-il eu intérêt à classer ces essais dans un ordre chronologique en partant de Paul Huet pour aboutir à Harpignies.

L. R.

Marcelle TIREL. — **Rodin intime, ou l'envers d'une gloire.** Paris, éditions du Monde Nouveau (1923). In-16, 224 p. av. 4 illustrations.

S'il n'y a pas de grand homme pour son valet de chambre, il n'y en a pas davantage pour sa « dame de compagnie ». C'est ce que montre bien le livre de M<sup>lle</sup> Marcelle Tirel, qui, après avoir refusé de poser devant Rodin « parce qu'il avait une trop mauvaise réputation », entra chez lui en qualité de secrétaire en 1906 et le demeura jusqu'à la mort du maître. Dans ce poste elle a assisté à quelques scènes piquantes et recueilli bon nombre de ragots, d'anecdotes concernant Rodin, sa compagne, ses « amies ». Tout cela, qui nous est détaillé fort au long, fort crûment, avec sincérité, je veux le croire, mais

reur d'Autriche ». A la même époque l'expression « duc de Florence », qui revient maintes fois, est impropre : il fallait écrire « grand duc de Toscane ».

1. Je ne crois pas du tout (p. 35) que le serre-papiers ne se rencontre que dans les bureaux sans tiroirs. Et il fallait rappeler la tradition (ou la légende) que le bureau à cylindre fut inventé pour Kaunitz.

souvent avec peu de critique et non sans des partis pris violents, frisant la calomnie, n'intéresse pas beaucoup l'artiste, mais fournit pourtant quelques traits à la biographie et à la figure de l'homme telle qu'elle paraîtra devant la postérité : celle d'un grand enfant sensible, sensuel, vaniteux, crédule, distrait, avec des côtés de génie, de roublardise et de stupidité, une totale « ignorance des choses de la vie » (et d'autres choses) qui n'allait pas jusqu'au dédain des intérêts matériels, une phobie intransigeante de l'École des Beaux-Arts et de l'Institut, « ces grotesques institutions » qu'il rendait responsables de tous les désagréments de son existence. On apprendra, si on ne le sait déjà, que les *Cathédrales* sont presque entièrement l'œuvre de Ch. Morice, Hanotaux et Louis Gillet ; que Rodin ne s'est passionné que pour un livre : l'étude de notre collaborateur Marcel Reymond sur le Bernin, et que beaucoup de bêtises légendaires du maître sont dues à ce qu'il était sourd et ne voulait pas le paraître. Les derniers chapitres consacrés à la donation, au mariage et à la mort de Rodin, précédée de celle de sa femme, ont des parties de tragédie bourgeoise et macabre qui, sous le pinceau gras et noir d'un Zola, auraient fourni la matière d'un chef-d'œuvre.

T. R.

**Peintures et pastels de René Ménard.** Préface de André Michel. Paris, A. Colin, 1923. In-4, 76 p., illustré.

L'art synthétique de René Ménard, dont l'œuvre s'étend sur une période de quarante ans, se meut dans une gamme assez limitée : des paysages classiques « d'un rythme large et d'une sérénité apaisante » où s'enlacent des nymphes blondes et nues, quelques colonnes d'un temple en ruines, la sombre silhouette d'une chaîne de montagnes, un bouquet de pins ou de cyprès se détachant sur un ciel parsemé de nuages ou sur la mer scintillante en font d'ordinaire tous les frais. L'impressionisme ne l'a pas effleuré. Le coloris est sobre, la tonalité grave, presque monochrome. Mais il y a bien de la grâce, chaste, saine et robuste, dans cette monotonie voulue ; il y a aussi une poésie pénétrante, et un sentiment de

l'antique, dénué de tout pédantisme, de toute archéologie, qui fait penser à un Prudhon en mode mineur mâtiné de Corot. C'est en somme un des plus charmants et des plus anachroniques — ou plus exactement achroniques — artistes de ce temps, un de ceux aussi qui perdent le moins à être traduits en photographie. Les beaux clichés de Crevaux, qui ont fourni la matière de ces 65 belles planches, constituent un album exquis. Et M. André Michel, dans sa préface aimablement vagabonde, a parfaitement défini en passant le talent de l'artiste « qui mêle à l'évocation de l'aspect choisi d'une contrée le sentiment toujours vivant de l'ordre universel de la création. »

T. R.

**Serge ÉLISSEEV. — La peinture contemporaine au Japon.** Paris. De Boccard. 1923. In-8, 142 p. 81 pl.

Rédigé à l'occasion de l'Exposition d'art japonais contemporain qui fut organisée à Paris en 1922 au Salon de la Société Nationale, ce livre est l'œuvre d'un excellent japonisant russe que la Révolution bolcheviste a contraint d'émigrer en France.

Le plan est peut-être un peu confus et l'auteur a trop complaisamment énuméré des noms de peintres dont la nomenclature est fastidieuse pour quiconque n'est pas déjà familier avec l'art japonais. Mais son ouvrage est plein de remarques fines, d'analyses subtiles très propres à faciliter l'intelligence d'un art très différent du nôtre et qui repose sur des conventions qu'il faut connaître sous peine de n'y rien comprendre. M. E. nous apprend comment il faut lire un kakémono japonais qui se déchiffre comme une page de calligraphie chinoise ; il montre que dans les paysages la perspective est toujours placée très haut et qu'à l'inverse des peintures occidentales, les lignes convergent vers le spectateur ; il éclaircit le symbolisme particulier des animaux et des plantes. Bref il nous donne la clef d'un art qui, tout en se transformant, a conservé la majeure partie de ses antiques traditions.

L. R.

Le Gérant : CH. PETIT.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.



LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE  
G. VAN OEST, ÉDITEUR

63, Boulevard Haussmann, PARIS (VIII<sup>e</sup>) \* 4, Place du Musée, BRUXELLES  
R. C. Seine 29.023

---

Vient de paraître :

LA PEINTURE ANCIENNE  
à l'Exposition de l'Art Belge à Paris en 1923

PAR

ERNEST VERLANT

Inspecteur Général des Beaux-Arts de Belgique.

On se rappelle l'éclatant succès de l'Exposition de l'Art Belge à Paris en 1923, dont le présent ouvrage constitue le « Mémorial ». Cette publication reproduit toutes les peintures anciennes représentées à cette exposition, chefs-d'œuvre de l'art flamand du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle.

L'ouvrage forme un beau volume in-4<sup>o</sup> Jésus (26,5 × 36) de 120 pages de texte sur papier de Rives à la cuve et 60 planches hors texte admirablement tirées en héliotypie en deux teintes par M. Léon Marotte. À côté d'un certain nombre de chefs-d'œuvre de l'art flamand, restés inédits et que l'Exposition de 1923 a révélés au public, notre publication donne, pour la première fois, d'excellentes reproductions d'ensemble et de détails de monuments de la peinture flamande qui, jusqu'ici, n'avaient été reproduits que de façon très sommaire.

Prix : 200 francs.

---

Histoire de la Peinture de Portrait en France  
Au XVI<sup>e</sup> Siècle

PAR

LOUIS DIMIER

Agrégé de l'Université et Docteur ès lettres.

Nous mettons en vente aujourd'hui le tome I de cet ouvrage qui sera complet en trois volumes :

TOME I. — *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI<sup>e</sup> siècle* (paru).

TOME II. — *Catalogue raisonné et critique des originaux, classés par artistes, avec une monographie de chaque maître* (paraîtra en 1925).

TOME III. — *Recensement des « recueils de seconde main » et des « galeries historiques »*. Partie iconographique (paraîtra en 1925).

Cet ouvrage, auquel l'auteur qui s'est spécialisé dans l'art français du XVI<sup>e</sup> siècle, a consacré plus de vingt années de recherches et d'études, sera précieux autant pour l'histoire de l'art que pour l'iconographie en France au XVI<sup>e</sup> siècle. L'ouvrage formera trois beaux volumes in-8<sup>o</sup> Jésus (19 × 28), comprenant au total environ 800 pages de texte et 56 planches hors texte en héliotypie en deux teintes, reproduisant 135 portraits peints et dessinés, dont beaucoup sont reproduits ici pour la première fois.

Prix de l'ouvrage complet, en souscription : 250 francs.

\*\*\*

## CHEMIN de FER de PARIS à ORLÉANS



ARCACHON

## L'Hiver aux Pyrénées et à la Côte d'Argent

PAU, BIARRITZ, ARCACHON, DAX  
SALIES-de-BÉARN, SAINT-JEAN-de-LUZ  
HENDAYE

Chasse au renard, au sanglier, à la palombe  
Courses de taureaux - Golf

Sports d'hiver à SUPERBAGNÈRES (Luchon)  
(1800 mètres d'altitude)

Ski, bobsleigh, luge, traineau, etc.

Train rapide de luxe "Sud-Express".  
Train rapide de nuit avec wagons-lits.

Pour tous renseignements, consulter le *Livret-Guide* officiel de la Compagnie d'Orléans.

## PAR LE RÉSEAU DE L'ÉTAT

VISITEZ

LE MONT SAINT-MICHEL

Merveille unique au monde

LA NORMANDIE

ses gigantesques falaises  
ses côtes verdoyantes, ses forêts  
ses monuments grandioses

LA BRETAGNE

ses plages, ses îles, ses rochers  
ses sites admirables  
ses vieux monuments

LA SUISSE NORMANDE | LA COTE D'EMERAUDE

LA COTE DE GRANIT

LES PLAGES DE L'OCÉAN

La Touraine, le Maine, le Poitou  
l'Anjou, la Vendée, l'Aunis et la Saintonge  
Leurs Châteaux et leurs Monuments

LONDRES

Par DIEPPE-NEWHAVEN  
TRAINS LUXUEUX

Puissants paquebots à turbines  
les plus rapides de la Manche

MAXIMUM DE CONFORT  
MINIMUM DE DÉPENSE

LES ÎLES DE LA MANCHE

JERSEY

Par GRANVILLE et S'-MALO  
Magnifiques et nombreuses  
Excursions

ILES CHAUSEY, GUERNESEY  
AURIGNY ET SERQ

## CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

### Pour les chasseurs du dimanche

On se rend commodément par le P. L. M. en Gâtinais et en Sologne, régions giboyeuses. Deux trains le matin, l'un à 6 h. 18 (omnibus toutes classes), l'autre à 7 h. 30 (express toutes classes mais ne prenant de voyageurs de 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> qu'à destination de Gien) permettent d'arriver dans la matinée sur le terrain de chasse.

D'autre part, le train express toutes classes partant de Paris à 17 h. 30 pour Montargis (19 h. 45), Nogent-sur-Vernisson (20 h. 07), Gien (20 h. 26) s'arrête, les samedis et veilles de fêtes, aux gares de Solterres (20 h. 01) et des Choux-Boismorand (20 h. 15) pour y laisser des voyageurs sans bagages.

Pour le retour sur Paris, en dehors des trains du service régulier, il est mis en circulation, les dimanches et fêtes, un train (toutes classes) qui dessert Gien (19 h. 10), Les Choux-Boismorand (19 h. 22), Nogent-sur-Vernisson (19 h. 31), Solterres (19 h. 38), Montargis (20 h.). Arrivée à Paris à 22 h. 27.

## CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

### Relations

de Paris avec les Villes d'Eaux et les Centres de séjour de la Savoie et de la Tarentaise pendant la saison d'été.

L'attention des voyageurs désireux de se rendre dans les villes d'eaux et les centres de séjour de la Savoie et de la Tarentaise est appelée sur les relations suivantes :

1<sup>o</sup> A partir du 1<sup>er</sup> juin :

Rapide de nuit. — Places de luxe, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> classes, entre Paris, Évian et Annecy :

Paris, dép. 20 h. 10 ; Thonon, arr. 8 h. 2 ; Évian, arr. 8 h. 23 ; Annecy, arr. 6 h. 44.

A dater du 15 juin, ce train sera prolongé sur Saint-Gervais, arr. 9 h. 50 et Chamonix, arr. 11 heures.

Rapide de jour. — 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> classes, wagon-restaurant, entre Paris, Genève et la Savoie.

Paris, dép. 8 h. 10 ; Genève, arr. 19 h. 25 ; Évian, arr. 20 h. 30 ; Aix-les-Bains, arr. 17 h. 27 ; Annecy, arr. 19 h. 35.

2<sup>o</sup> A partir du 1<sup>er</sup> juillet et jusqu'au 20 septembre :

Rapide de nuit. — Places de luxe, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> classes, entre Paris, Évian et Chamonix-Mont-Blanc :

Paris, dép. 19 h. 40 ; Évian, arr. 7 h. 35 ; Sallanches-Combloux, arr. 8 h. 5 ; Saint-Gervais, arr. 8 h. 21 ; Chamonix, arr. 9 h. 49.

3<sup>o</sup> A partir du 5 juillet et jusqu'au 27 septembre :

Rapide de nuit. — Places de luxe, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> classes, entre Paris, Aix-les-Bains et La Tarentaise :

Paris, dép. 21 h. 45 ; Aix-les-Bains, arr. 6 h. 49 ; Moutiers-Salins, arr. 9 h. 31 ; Bourg-Saint-Maurice, arr. 10 h. 40.

Correspondance à Moutiers-Salins sur Pralognan, par auto-cars P. L. M.



FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 1790, Broadway, NEW-YORK  
(États-Unis d'Amérique)

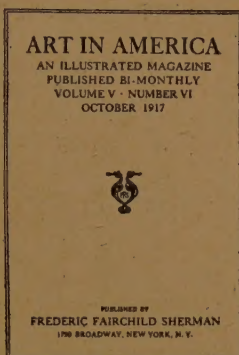
# ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars.

Le numéro : 1 dollar.

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



## PEINTURES VÉNITIENNES EN AMÉRIQUE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 110 planches photographiques hors texte. Net : 7 d. 50, franco : 7 d. 65.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstitutive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »  
(The Dial.)

## ESSAIS SUR LA PEINTURE SIENNOISE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 64 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollars, franco : d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. »  
(New-York Times.)

## COLLECTION DES ARTISTES AMÉRICAINS

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photogravure. Tirage limité

Prix en dollars

ALEXANDER WYANT, par Eliot Clark.	15 »
WINSLOW HOMER, par Kenyon Cox.	15 »
GEORGE INNESS, par Elliott Daingerfield.	20 »
HOMER MARTIN, par Frank J. Mather, Jr.	15 »
R. A. BLAKELOCK, par Elliott Daingerfield.	12 50
CINQUANTE PEINTURES de Inness.	25 »
CINQUANTE-HUIT PEINTURES de Martin.	25 »
SOIXANTE PEINTURES de Wyant.	25 »
ALBERT P. RYDER, par Frédéric Sherman.	25 »

## PEINTRES AMÉRICAINS

### D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

par FREDERIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 30 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »  
(Cincinnati Enquirer.)

## PAYSAGISTES ET PORTRAITISTES D'AMÉRIQUE

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 28 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. »  
(Detroit Free Press.)

## LES DERNIÈRES ANNÉES DE MICHEL-ANGE

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en collotypie. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 7 d. 50.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. »  
(New-York Times.)

## INITIATIONS

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 5 dollars, franco : 5 d. 5.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. »  
(The Review.)

## PUBLICATIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS



## L'ART BELGE ANCIEN ET MODERNE, par

FIÉRENS-GEVAERT, Conservateur en chef des Musées royaux de Bruxelles.

Un volume in-4°, broché, de 36 pages, avec 19 illustrations dans le texte, 4 planches hors texte en typogravure, 1 planche double en héliotypie, 1 planche en héliogravure (triptyque de l'Annonciation). . . . . PRIX : 8 francs.

## LA COLLECTION SCHLICHTING au Musée

du Louvre, par Gaston MIGEON, Jean GUIFFREY et Gaston BRIÈRE, Conservateurs et conservateur adjoint au Musée du Louvre.

Un volume in-4°, de 24 pages, avec 9 illustrations dans le texte et 4 planches hors texte. . . . . PRIX : 8 francs.



# THE BURLINGTON MAGAZINE

## LA RESTAURATION DES PEINTURES

Les articles suivants, parus dans le *Burlington Magazine*, traitent avec autorité de ce sujet. Ces articles, de la plus haute importance pour les collectionneurs et marchands, décrivent et discutent supérieurement divers procédés, comprenant le rentoilage, le transport, la réparation, le vernissage et le nettoyage des couleurs à l'eau, etc.

Prix : 6 numéros, £ 1/10, franco £ 1/12 ; chacun : sh. 2/6, franco sh. 3 (sauf le n° 197 sh. 10, franco 10/6).

Essai sur le vernis au mastic . . . . .	par Sir Charles J. Holmes . Nos 223.
Éléments de nettoyage des peintures . . . . .	Sir Charles J. Holmes . 228, 229.
Fumigations pour les parasites des panneaux . . . . .	D. S. Mac Coll . 230.
La restauration des peintures . . . . .	Henry T. Dover . 223, 224.

## L'ART FRANÇAIS MODERNE

Les importants articles illustrés qui suivent, parus dans le *Burlington Magazine*, intéressent la peinture française. On peut se procurer les numéros qui les contiennent à raison de sh. 5, franco sh. 5/6 (sauf les nos 149, 168, 173, 176, 178 à 180, 188, vendus chacun sh. 2/6, franco sh. 3).

Juin 1922.

2 sh. 6 d. (franco, 3 sh.).

### L'ART FRANÇAIS DES CENT DERNIÈRES ANNÉES

Ce numéro contient des articles de Roger Fry et Walter Sickert, avec nombreuses illustrations relatives aux expositions actuelles de Londres et de Paris.

La peinture française au XIX <sup>e</sup> siècle . . . . .	par Lionel Cust . . . . .	Nos 149.
Trois têtes de Degas . . . . .	Anon . . . . .	119.
Mémoires de Degas . . . . .	George Moore . . . . .	178, 179.
Degas . . . . .	Walter Sickert . . . . .	176.
« Madame Charpentier et sa famille », de Renoir . . . . .	Léonce Bénédite . . . . .	57.
Manet à la National Gallery . . . . .	Lionel Cust . . . . .	168.
« Paul Cézanne », par Ambroise Vollard (Paris, 1915) . . . . .	Roger Fry . . . . .	173.
Sur une composition de Gauguin . . . . .	Roger Fry . . . . .	180.
Vincent Van Gogh . . . . .	R. Meyer-Riefstahl . . . . .	92.
Puvis de Chavannes . . . . .	Charles Ricketts . . . . .	61.
Lettres de Vincent Van Gogh . . . . .	F. Melian Stawell . . . . .	99.
Six dessins de Rodin . . . . .	Randolph Schwabe . . . . .	188.
L'art français moderne aux « galeries Mansard » . . . . .	M. S. P. . . . .	198.
Cézanne . . . . .	Maurice Denis . . . . .	82, 83.
Les sculptures de Maillol . . . . .	Roger Fry . . . . .	85.

Numéro spécimen sur demande.

Le *Burlington Magazine* jouit d'une autorité reconnue en matière d'art et d'histoire de l'art depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Ses collaborateurs sont les plus hautes autorités dans leur spécialité respective. Ses illustrations sont supérieures à celles de toute autre revue d'art, et la revue tend à constituer un guide complet en littérature artistique.

Parmi les sujets traités :

Architecture, armes et armures, bronzes, tapis d'Orient, porcelaine de Chine, broderies et dentelles, gravures, mobilier, vitrail, miniature, orfèvrerie, étains, vaisselle, peinture, sculpture, tapisserie, etc.

Table méthodique des principaux articles, franco, sur demande.

## THE BURLINGTON MAGAZINE FOR CONNOISSEURS

Illustré mensuel, net sh. 2/6.

17, Old Burlington Street, Londres, W. 1.



**GALERIE  
BRUNNER**  
11, Rue Royale, PARIS  
Spécialité de  
**TABLEAUX ANCIENS**

**TROTTI & C<sup>IE</sup>**  
8, place Vendôme, 8  
PARIS  
Tableaux de Maîtres

**JEAN ENKIRI**  
ANTIQUAIRE-EXPERT  
**ANTIQUITÉS ORIENTALES**  
Dirige des ventes à l'Hôtel Drouot  
Ventes périodiques  
(S'inscrire pour recevoir ses catalogues.)  
46, Rue de Grenelle, PARIS

**J. FÉRAL**  
PEINTRE-EXPERT

**GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES**  
Anciens et Modernes  
7, Rue Saint-Georges, PARIS

**POUR AVOIR de BELLES et BONNES DENTS**  
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU  
**SAVON DENTIFRICE VIGIER**  
Le Meilleur Antiseptique, Pharmacie, 12, B<sup>is</sup> Bonne-Nouvelle, Paris.

**SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER**

*Hygiéniques — Médicamenteux*

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la  
peau du visage et de la poitrine. . . . . 4 fr. 40  
Savon surgras au beurre de cacao, pour le visage et le  
corps. . . . . 3 fr.  
Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe  
et pour se raser. . . . . 3 fr. 90  
Savon de Panama et de goudron, contre la chute des che-  
veux, les pellicules, séborrhée, alopecie. . . . . 3 fr. 90  
Savon à l'ichtyol, contre l'acné, rougeurs, boutons, etc. . . . . 3 fr. 90  
Savon sulfureux, contre l'eczéma. . . . . 3 fr. 90  
Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. . . . . 3 fr. 90  
Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. . . . . 3 fr. 90  
Savon naphтол-soufré, contre pelade, eczémas. . . . . 3 fr. 90  
Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

**EDITIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

*Vient de paraître :*

**D E G A S**

PAR

**PAUL JAMOT**

Un volume in-4° carré, broché, de 160 pages de texte sur pur fil  
Lafuma, et 76 planches hors texte en typogravure reproduisant 88  
documents.

Prix : 90 francs.



# DEMOTTE

*Objets d'Art*

*Éditions d'Art*

PARIS

27, Rue de Berri

NEW-YORK

8 East 57 Street